

55964

55964

79

GONDOLAT- JEL

1994. I-II.
SZEGED-BUDAPEST

JACQUES DERRIDA, ADRIAN PAGE, KISS ATTILA,
ERDEI JÁNOS, KÓKAI KÁROLY, EUGENIO BARBA,
GILLES DELEUZE, BALOG JÓZSEF, FELIX PHILIPP
INGOLD, SVETISLAV JOVANOV, HERBERT BLAU

SZÍNDARAB-MELLÉKLET:

SEBEŐ TALÁN, ADRIENNE KENNEDY,
GEORG SEIDEL



A REPREZENTÁCIÓ BEZÁRÓDÁSA

apud



GONDOLAT-JEL
AZ ÍGÉRETES POSZTMODERNIA

ELÉRHETŐ GOPHEREN:
SOL.CC.JATE.U-SZEGED.HU, PORT 70
E-MAIL: H9005GON@HUELLA.BITNET

1093 BUDAPEST,
FERENC TÉR 1.
TEL: 215-1086

6701 SZEGED
PF. 2064
TEL: 62-474-606

A KEGYETLENSÉG SZÍNHÁZA

- Jacques Derrida: A kegyetlenség színháza és a
reprezentáció bezáródása 3 ✓
— Adrian Page: A drámaíró halála 18 ✓
Adrienne Kennedy: A bagoly válaszol 21

Herbert Blau: A test, amely meghaladja önmagát 30 ✓

Kiss Attila: Gyönyörtelen színház avagy
a reprezentáció kitakarása 44 ✓

DRÁMA-MELLÉKLET

Sebeő Talán: Gondolám, a malom

A NYELV GYANÚS ERŐI

Erdei János: Színház, de nem az egész világ 49

Balog József: Kilencvenhárom Godot 50

Kókai Károly: A lázadó színház 53 ✓

Eugenio Barba: Feljegyzések a kételkedők
(és saját magam számára) 62

Gilles Deleuze: Egy kiáltvánnyal kevesebb 73 ✓

Georg Seidel: Zuboly álma 74

Georg Seidel: Klorofill 86

Svetislav Jovanov: Fekete Stejrija 88

Gabrielle Henkel: A múzeum mint színpad 91 ✓

Felix Phillipp Ingold: A könyv 97

SZERKESZTIK:

IVACS ÁGNES, KURDY FEHÉR JÁNOS,
TENCZ BEÁTA, TÖLGYES LÁSZLÓ,
VIRÁG ZOLTÁN

Kiadja a Chiron Kiadó és Tipográfiai BT.

HU-ISSN 1216-8633

Készült a SZOTE Nyomdában, Szegeden

A GONDOLAT-JEL 1994. I-II. számát támogatták:

JATE Kulturális Titkárság,

Dr. Pál József, a JATE BTK Dékánja.

a JATE BTK Hallgatói Önkormányzata

Köszönetet Pucsek Gábor Zoltánnak
a nyomdai előkészítésben nyújtott segítségével

Ariadné belefáradt, hogy Thészeusz visszatértét várja a labirintusból, monoton lépteit lesse, a menekülő árnyak között arcát fürkéssze. Ariadné felakasztotta magát. Az identitásból, emlékezésből és felismerésből szerelmesen font kötélen önmaga körül himbálódzik teste. A fonál elszakadt, Thészeusz nem tér vissza többé. Örjögve rohan, dülöngélő táncot lejt földalatti járaton, alagúton, barlangon, üregen, keresztúton, szakadékon át, villámlás és mennydörgés közepette.

Nem a középpontosan tájolt labirintus tanult geometriája szerint mozog – egy szédítően meredek lejtő mentén vonszolja testét. Nem megy a próba színhelyére, ahonnan a győzelem visszatérést ígér. Boldogan elébe áll az arctalan szörnynek, mely egyik fajhoz sem tartozik, állat és ember egyszerre, az alvilági lovak üresen futó idejét és a bika faján tett



merész erőszakot egyesítve magában. És Thészeusz nem azért közelíti meg ezt a torzszülöttet, hogy eltörölje a föld színéről, hanem hogy ebbe a káoszba bele vesszék. Itt (és nem Naxosban) áll lesben a bakkháns Isten, az álarcos Dionüszosz, az álruhás, az örökké megismételt. A híres fonál, melyet oly erősnek véltünk, elszakadt, Ariadné elveszett, mielőtt gondoltuk volna. És a nyugati gondolkodás egész történetét újra kell írni.
(...)

A filozófia volt már regény (Hegel, Sartre); volt már gondolkodás (Descartes, Heidegger); most, Zarathustra után a filozófia ismét színházzá lett. Nem színházról gondolkodó filozófiává vagy jelentésteli színházzá, hanem filozófiává, mely a személyekkel és a jelek együtt színpaddá lett: egy egyszeri, megismételhetetlen esemény előadásává.

A KEGYETLENSÉG SZÍNHÁZA ÉS A REPRESENTÁCIÓ BEZÁRÓDÁSA

JACQUES DERRIDA

*Unique fois au monde, parce qu'en raison
d'un événement toujours que j'expliquerai,
il n'est pas de Présent, non - un présent n'existe pas...*
(MALLARMÉ, *Quant au livre*).

*Paule Thévenin-nek
...ami az erőmet illeti,
csak kiegészítők,
kiegészítői egy adott állapotnak,
ami azt jelenti, hogy soha nem volt kezdet...*
(ARTAUD, 1947. jún. 6.)

A tánc /következésképpen a színház/ léte még el sem kezdődött. Ezt olvashatjuk Antonin Artaud egyik utolsó írásában (*A kegyetlenség színháza*, in 84, 1948). Márpedig ugyanebben a szövegben, egy kicsivel feljebb úgy határozza meg a kegyetlenség színházát, mint „egy borzalmas, és mégis kikerülhetetlen szükségszerűség állítását”. Artaud tehát nem kiált rombolásért, a tagadás új megnyilvánulásáért. Mindanak ellenére, amit kialakulása során szét kell rombolnia „a kegyetlenség színháza/ nem egy hiányzó üresség szimbóluma”. Állít, létrehozza magát az állítást annak teljes és szükségszerű szigorúságában. Ám a legrejtettebb, a leggyakrabban eltemetett, önmagától eltérített jelentésében is: bármennyire „kikerülhetetlen” is, ez az állítás „még nem kezdődött el”.

Meg kell születnie. Márpedig egy szükséges állítás csak önmaga számára újjászületve szület meg. Artaud számára a színház jövője – tehát a jövő általában – nem nyílik meg, csak az által az anafora által, amely visszanyúl a születés előestéjére. A teatralitásnak keresztesznie kell és részről részre helyre kell állítania a „létezést” és a „húst”. Így, amit a testről mondhatunk, az igaz a színházra is. Márpedig tudjuk, Artaud egy megfosztottság másnapján élt: saját testét, testének tulajdonjogát és tisztaságát születésekor elrabolta ez a tolvaj isten, aki csak azért született, „hogy csellel/ az én képmemben adja el magát”.¹ Az újjászületés kétség kívül – Artaud gyakran emlékeztet rá – a szervek egyfajta újratanításával megy végbe. Ez viszont lehetővé teszi, hogy elhassunk egy születés előtti és halál utáni élethez („...a halál árán/ végül valóságos halhatatlanságot nyertem” [p. 110]; nem pedig egy születés előtti és élet utáni halálhoz. Ez különbözteti meg a kegyetlenség állítását a romantikus tagadástól; csekély különbség, mégis döntő fontosságú. Lichtenberger: „Nem tudok megszabadulni attól a gondolattól, hogy születésem előtt halott voltam, és, hogy a halálommal visszatérek ebbe az állapotba... Meghalni és újjászületni előző létezésünk emlékével, ezt nevezzük ájulásnak, más szervekkel felébredni, amelyeket először újra kell tanítani, ezt hívjuk születésnek.” Artaud számára először is arról van szó, hogy halálával ne haljon meg, és ne hagyja, hogy a tolvaj isten megfosztja életétől. „És azt hiszem, hogy a halál végső pillanatában mindig ott van valaki más, hogy megfoszson saját életünkötől” (*Van Gogh, a társadalom öngyilkosa*).

Ugyanígy, a nyugati színházat elválasztották lényegi erejétől, eltávolították állító lényegétől, vis affirmativa-jától. És ez a megfosztottság a kezdetektől fogva ott van, ez magának a eredetnek, a születésnek mint halálnak a mozgása.

ARTAUD

Ezért van „hely hagyva a halva született színház minden színpadán” („A színház és az anatómia” in *la Rue*, 1946. július). A színház saját eltűnésében születik, és e mozgás sarjadékának neve: ember. A kegyetlenség színházának úgy kell megszületnie, hogy elválasztja a halált az élettől, és eltörli az ember nevét. A színháznak mindig mást kellett tennie, mint amire született: „Az utolsó szó az ember-ről még nem hangzott el... A színházról soha nem várták, hogy leírja az embert és tetteit... És a színház, ez a hányaveti pojáca, szögesdrótok fémszéle által keltett zene, háborús készültségben tart bennünket az ellen az ember ellen, aki megerősített bennünket... Aiszkülosznál az ember gyenge, de még egy kicsit istennek érzi magát, és nem akar belépni a membránba, Euripidésznél végül belezavarodik a membránba elfelejtve hol és mikor volt isten” (uo.).

Kétség kívül fel kell támasztani, helyre kell állítani a nyugati színház eredetének előestéjét, ezét a hanyatló, dekadens, tagadó színházét, hogy keleti horizontján felélesszük az állítás kikerülhetetlen szükségességét. Egy még nem létező színpad kikerülhetetlen szükségességét, természetesen, de az állítást nem *holnap* kell kitalálni valamiféle „új színházban”. Kikerülhetetlen szükségessége állandó erőként működik. A kegyetlenség szüntelenül működésben van. Az a rés, az az üres hely, amely erre a még „nem létező” színházra vár, pusztán azt a furcsa távolságot méri, amely a kikerülhetetlen szükségességtől, az állítás *jelenidejű* (vagy inkább aktuális, *aktív*) munkájától választ el bennünket. Ennek a távolságnak az egyedülálló megnyílásában állítja fel számunkra rejtélyét a kegyetlenség színpada. És ebbe a megnyílásba kívánunk kívánunk mi is belelépni itt.

Ha ma, az egész világon – és ezt számtalan megnyilvánulás ékesen bizonyítja – mindenfajta színházi merészség kinyilvánítja, jogosan vagy jogtalanul, de egyre nagyobb kitartással, hűségét Artaudhoz, úgy a kegyetlenség színháza, jelenlegi nemléte és kikerülhetetlen szükségessége *történelmi* kérdés. Nem azért történelmi, mintha hagyná magát beírni az úgynevezett színház történetbe, sem nem azért, mert korszakot nyitna a színházi formák jövőjében vagy helyet követelne a színházi reprezentáció modelljeinek sorában. Ez a kérdés abszolút és radikális értelemben történelmi. A reprezentáció határát jelenti be.

A kegyetlenség színháza nem *reprezentáció*. Maga az élet abban a mértékben, amennyiben az reprezentálhatatlan. Az élet a reprezentáció nem reprezentálható eredete. „Kegyetlenség” helyett tehát mondhattam volna ‘életet’ is” (K. sz. 174. o.²). Ez az élet hordozza az embert, jóllehet ez elsősorban nem az ember élete. Az ember nem más, mint az élet reprezentációja, és itt van a klasszikus színház metafizikájának – humanista – határa. „A ma ismert színháznak szemére vethetjük még, hogy iszonyatos képzelőerő-hiányban szenved. A színháznak az étellel kell egyenlővé lennie, persze nem az egyéni étellel, az élet egyéni oldalával, amelyben a JELLEMEK diadalmaskodnak, hanem a felszabadított étellel, amely elsőpri az emberi egységét, és amelyben az ember csupán visszfény” (K. sz. 176. o.).

A reprezentáció legnaívabb formája nemdebar a *mimesis*. Akárcsak Nietzsche – és a rokon vonások nem merülnek ki ennyiben –, Artaud is le akar számolni a művészet imitációs fogalmával, az arisztotelészi esztétikával³, amelyben a művészet nyugati metafizikája önmagára talál. „Nem a Művészet az élet imitációja, az élet imitál egy transzcendens princípiumot, amellyel a művészet kapcsol ismét össze bennünket” (IV, p. 310.).

A színházművészetnek kell az imitáció destrukciójának elsődleges és kivételezett helyévé lennie: minden más művészetnél inkább jellemzi a színházat a totális reprezentáció munkája, amelyben az élet állítását a tagadás megkettőzi és kiüresíti. Ez a reprezentáció, amelynek struktúrája nemcsak a művészetbe vésődik bele, hanem az egész nyugati kultúrába (vallásba, filozófiába, politikába), többet jelent tehát pusztán egy sajátos színházi konstrukciónál. A kérdés, amely ma számunkra adódik, ezért haladja meg nagyban a színházi technológiát. Íme Artaud legmakacsabb állítása: a technikai vagy teatrológiai reflexiót nem szabad mellékes kérdésként kezelni. A színház hanyatlása minden bizonnyal egy ilyen szétválasztás lehetőségével kezdődik. Ezt bátran hangsúlyozhatjuk anélkül, hogy a színházi technika határain belül adódó teatrológiai problémák vagy forradalmak fontosságát és érdekeit csorbítanánk. Artaud szándéka azonban jelzi ezeket a határokat. Amíg ezek a technikai és színházon belüli forradalmak nem érintik alapjaiban a nyugati színházat, addig ahhoz a történelemhez és ahhoz a színpadhoz tartoznak, amelyet Antonin Artaud fel akart robbantani.

Szakítani ezzel az odatartozással, mit is jelent ez? Lehetséges-e ez? Milyen feltételekkel hivatkozhat ma egy színház jogosan Artaud-ra? Az, hogy annyi rendező szeretné magát örököseként elismer-

tetni, lásd Artaud „házasságon kívül született gyermekei” (ezt leírták), pusztán egy tény. A jog és a címek kérdését is fel kell tenni. Milyen kritériumok mellett ismernénk el, hogy egy ilyen követelés jogsértő? Milyen feltételek mellett „kezdetne el létezni” egy autentikus „kegyetlenség színháza”? Ezek az egyszerre technikai és „metafizikai” (abban az értelemben, ahogy Artaud használta ezt a szót) kérdések önkéntelenül felmerülnek a Színház és annak Hasonmása szövegeinek olvasásakor, mivel ezek az írások inkább *kérések*, semmint utasítások összessége vagy kritikai írások rendszere, melyek *megingattják* a nyugat történetének *egészét*, nem pedig egy színházi gyakorlatról szóló értekezés.

A kegyetlenség színháza letaszítja Istent a színpadról. Nem állít a színpadra egy új, ateista diskurzust, nem ad szót az ateizmusnak, nem engedi át a színház terét egy filozofikus logikának, amely, legnagyobb unalmunkra újfent bejelenti Isten halálát. A kegyetlenség színházi gyakorlata aktusában és struktúrájában egy nem-teológiai teret foglal el vagy inkább *hoz létre*.

A színpad akkor teologikus, ha a beszéd uralja, a beszéd akarása, egy elsődleges logosz terve, ami nem tartozván a színház teréhez távolról irányítja azt. A színpad akkor teologikus, ha szerkezete a hagyományoknak megfelelően a következő elemekből tevődik össze: egy szerző-teremtő, aki távolról, jelen nem levőként, szöveggel felfegyverkezve felügyeli, összeállítja és megszabja a reprezentáció idejét és értelmét úgy, hogy a reprezentáció őt *reprezentálja*, tudniillik azt, amit gondolatai, szándékai, elképzelései tartalmának hívunk. Reprezentálni reprezentálók által, rendezők vagy színészek által, akik, elnyomott tolmácsokként szereplőket reprezentálnak, és akik, legfőképpen azon keresztül, amit mondanak, többé-kevésbé közvetlenül az „teremtő” gondolatait reprezentálják. Tolmácsoló rabszolgák, hűségesen végrehajtják a „mester” gondviselészerű akaratát. Aki egyébként – és ez a reprezentatív struktúra ironikus szabálya, amely mindezeket a viszonyokat szervezi – nem teremt semmit, csak a teremtés látszatát kelti, mivel nem tesz mást, mint átír és elolvastat egy olyan szöveget, amely már természetesen is szükségképpen reprezentatív, és ez a reprezentatív szöveg a „valós-nak” hívott dologgal imitatív és reprodukzív kapcsolatot tart fenn (a létező valósággal, ez a „való-



ság”, amiről Artaud azt mondja az *Avertissement au Moine*-ban hogy a „szellem ürüléke”). Végül, a teologikus színpad része egy üldögélő, passzív közönség, a nézők, fogyasztók, „élvezők” publikuma – ahogy Nietzsche és Artaud mondja –, amely részt vesz egy igazi tartalom és mélység nélküli, mozdulatlan előadáson, amit kíváncsi, leskelődő tekintete számára nyújtanak. (A kegyetlenség színházában a látás tiszta lehetősége nincs kitéve a kíváncsiságnak, voyeurizmusnak.) Ez az általános szerkezet, amelyben minden pillanatot összekapcsol a reprezentáció, amelyben az élő jelen reprezentálhatatlansága el van leplezve és fel van oldva, elnyomva vagy száműzve a reprezentációk végtelen láncolatában, ez a szerkezet soha nem változott. Valamennyi forradalom érintetlenül hagyta, sőt még védelmére és helyreállítására is hajlottak. És ez a fonetikus szöveg a

beszéd, az átadott diskurzus – amelyet a sűgő ad át, a sűgőlyuk pedig a reprezentáló struktúra rejtett, de elengedhetetlen középpontja – biztosítja a reprezentáció mozgását. A nyugati színház minden képi, zenei sőt akár gesztusformája – bármi legyen is a jelentősége – az esetek többségében nem tesz mást, mint illusztrálja, kíséri, szolgálja, díszíti a szöveget, a verbális szöveget, a logoszt, mely a kezdetekben *kimondja magát*. „Csupán szóhasználat dolga tehát, hogy azt tekintik szerzőnek, aki a szó nyelvvel rendelkezik, a rendezőt pedig az ő rabszolgájának. Eszerint a rendező egyszerű mesterember, a darabok adaptálója és fordítója, aki mindörökké arra ítéltetett, hogy egyik nyelvről a másikra ültesse át a drámai műveket. Ez a zavar csak addig állhat fenn, a rendező csak addig lesz kénytelen háttérbe szorulni a szerző mellett, amíg a szavak nyelve felsőbbrendűnek számít a többihez képest, s amíg a színház csakis a szavak nyelvén hajlandó megszólalni” (K. sz. 179. o.). Ez nem azt jelenti, természetesen, hogy ahhoz, hogy hűek maradjunk Artaud-hoz elég, ha nagy fontosságot és felelősséget tulajdonítunk a „rendezőnek” anélkül, hogy elvetnénk a klasszikus szerkezetet.

A szó által (vagy inkább a szó és a fogalom egysége által, ahogy majd később mondjuk, és ez a pontosítás fontos lesz), valamint félelmünk és az „Ige” – „amely impotenciánk mértékegysége” (IV: p. 277) – teológiai hatalma alatt valójában a színpad az, amelyet az egész nyugati hagyomány során fenyegetettség övez. A Nyugat – és ez lényegéből fakadó energiája – mindig is csak a színpad eltörlésén munkálkodott. Ez a színpad nem tesz mást, mint illusztrál egy diskurzust, ezért többé már nem teljes egészében színpad. A beszédhez való viszonyában áll betegsége, és „megismételjük, hogy a kor beteg” (IV, p. 280). Helyreállítani a színpadot, színre vinni végre és megdönteni a szöveg egyeduraltatását tehát egy és ugyanazon gesztus. „A tiszta rendezés győzelme” (IV, p. 305).

A színpadról való ilyesfajta klasszikus megfeleledkezés aztán összekeveredik a színház történetével és az egész nyugati kultúrával, jöllehet valójában ez biztosította kifejlődésüket. Mégis, a „felejtés” ellenére a színház és a rendezés több, mint huszonöt évszázadon át virágzott: mutációk és zavarok tapasztalata volt ez, amelyeket nem lehet figyelmen kívül hagyni még az alapvető struktúrák nyugodt és érzéketlen mozdulatlansága ellenére sem. Nem csupán felejtésről vagy egyszerű felszíni elleplezésről van tehát szó. Egy bizonyos színpad titkos, bizonyos *áruló* kapcsolatot tartott fenn az „elfelejtett”, de igazság szerint erőszakosan eltörölt színpaddal, amennyiben az árulás hűtlenség által való eltorzítást jelent, de egyben azt is, hogy önmagunk ellenére megnyilvánulunk, és kifejezésre juttatjuk az erő alapját. Ez magyarázza, hogy Artaud szemében a klasszikus színház nem egyszerűen a színház hiánya, tagadása vagy elfelejtése, nem egy nem-színház: inkább egy olyan eltörlésnek a nyoma, amely hagyja elolvasni, amit takar, romlás is és „perverzio”, *csábítás*, a végletes aberráció, amelynek értelme és mértéke csak a születésen túl tűnik fel, a színházi reprezentációelőtt, a tragédia eredeténél. Vagy például az „orphykus misztériumok” birodalmában, „amelyek olyannyira lenyűgözték Platóni”, vagy az „eleuszi misztériumok”-ban, lehántva róluk azokat az értelmezéseket, melyekkel elfedték őket, vagy annak a „tiszta szépségnek” a birodalmában, amelynek Platón *legalább* egyszer ebben a földi életben bizonyosan megtalálta a tökéletes, hangzatos, áradó, leplezetlen megvalósulását” (p. 63). Erről a perverzioról, nem pedig elfelejtésről beszél például Artaud B. Crémieux-höz írt levelében (1931): „Az én szememben éppen az az alapigazság, hogy a színház, ez az *önálló*, független művészet, tartozik magának annyival, ha *fel akar támadni, vagy egyszerűen életben akar maradni*, hogy világosan határozza meg, miben különbözik a szövegtől, a puszta szótól, az irodalomtól és minden más írott, rögzített dologtól. Megtehetjük, hogy továbbra is a szöveget tekintjük uralkodónak a színházban, ráadásul az egyre verbálisabb, terjedősebb, egyre gyilkosabban unalmas szöveget, s alárendeljük neki a színpad esztétikáját. Megtehetjük, hogy sorba állítunk a színpadon néhány széket, rájuk ültetünk néhány szereplőt, hadd meséljenek egymásnak mindenféle történeteket. És ez a felfogás még csak nem is a színház abszolút tagadása lenne... csak éppen így *fajzana el végleg a színház*.” (K. sz. 165-166. o.) (*kiemelés tőlem*)

A szövegtől és az Isten-szerzőtől megszabadítva a rendezés visszanyerné tehát teremítő és alkotó szabadságát. A rendező és a résztvevők (akik nem lennének többé színészek vagy nézők) megszűnnének a reprezentáció szervei vagy eszközei lenni. Azt jelenti-e ez, hogy Artaud visszautasította, hogy *reprezentációnak* nevezze a kegyetlenség színházát? Nem, feltéve, ha tisztázzuk ennek a fogalomnak a kétértelmű és nehéz jelentését. Tudni kellene itt játszani minden német szóval, amelyeket megkülönböztetés nélkül az egyetlen reprezentáció szóval fordítottunk. Természetesen a színpad *nem reprezentálna* többé, mert nem egy rajta kívül már megélt, elgondolt vagy megírt szöveghez adódna hozzá

ARTAUD

érzékszerveken át közvetített illusztrációként, amelyet csak ismételve, de nem alkotná annak szövetét. Többé nemcsak ismételné egy *jelent* (présent), nemcsak re-reprezentálna egy máshol és időben előtte lévő jelent, amelynek teljessége eredetibb lenne a színpadnál, hiányozna belőle, és amely teljes joggal meglenne nélküle: az abszolút Logosz önmagának-való-jelenlétét, Isten élő jelenét. (A színpad) megszűnik reprezentáció lenni akkor is, ha a reprezentáció a nézők számára kínált előadás kiterített felszínét jelenti. Nem reprezentálja többé a jelent, ha a jelen azt jelenti, ami *előttem* fenn van tartva. A kegyetlen reprezentációnak fel kell avatnia. A nem-reprezentáció tehát az ősi reprezentáció, ha a reprezentáció egy többdimenziójú hely, terjedelem kibontakozását is jelenti, egy olyan tapasztalatot, amely létrehozza saját terét. A *térelosztás*, azaz egy olyan tér létrehozása, amelyet semmilyen beszéd nem tud összesűríteni vagy megérteni, – mivel a beszéd először is ezt a térelosztást feltételezi – így egy olyan időre vonatkozik, ami többé már nem az úgynevezett fonikus linearitás ideje, „a tér új fogalmára” (p. 317), és „az idő sajátos felfogására”: „Mindenekelőtt a látványra akarjuk építeni a színházat, s e látványnak szerves része lesz a tér újfajta felfogása, amelynek az a lényege, hogy a teret minden lehetséges szinten, mélységben és magasságban egyaránt hiánytalanul be kell tölteni. Ehhez az új felfogáshoz kapcsolódik az időnek a mozgás fogalmához hozzáadódó új értelmezése”... „Így hát a színpadi teret nemcsak látható, hanem láthatatlan kiterjedésében is hasznosítjuk.” (K. sz. 184. o.).

Ez a klasszikus reprezentáció bezáródása, de egyben az ősi reprezentáció zárt terének helyreállítása is, az élet vagy az erő ősi manifestációja. Zárt tér, azaz önmaga bensejéből létrehozott tér, amely többé nem egy jelen nem lévő helyből, egy illokalitásból, egy alibiből vagy egy láthatatlan utópiából szervezett tér. A reprezentáció vége, de egyúttal ősi reprezentáció, az interpretáció vége, de egyúttal ősi interpretáció, amelyet semmilyen mesteri-beszéd, semmilyen mesteri terv nem fog előre átjárni és elhallgattatni. Látható reprezentáció, természetesen, szemben a beszéddel, amely elrejtőzik az szem elől – és Artaud tartja magát azokhoz a teremítő képekhez, amelyek nélkül nem lenne színház (*theaomai*) – de amelynek láthatóságát nem a mester beszédéből felépülő előadás biztosítja. Reprezentáció, mint a tiszta látható és érzékelhető ön-reprezentációja.

Ez a drámai reprezentáció nehéz és végletes jelentése, amelyet egy másik részlet ugyanebből a levélből megpróbál még szorosabbra fogni: „Amíg a rendezés még a legszabadabb rendezők szemében is csak a művek bemutatásának eszköze, afféle mellékes és látványos közvetítőeszköz, amelynek nincs saját jelentése, addig csupán annyit fog érni, amennyire sikerül észrevétlenné tennie magát, és megbújni a bemutatandó mű mögött. És ez így lesz egészen addig, amíg a színpadon az irodalomé marad az elsőség a látvánnyal szemben. A „látvány” szónak nem véletlenül van lekicsinyítő jelentése, nem véletlenül értenek rajta valami mellékeset, tiszavirág-életűt és külsőlegest” (K. sz. 165. o.). Ilyen lenne a kegyetlenség színpadán „egy olyan előadás, amely nemcsak tükörképként működne, hanem mint erő” (p. 297). Az ősi reprezentációhoz való viszonyulás főként, bár nem kizárólag azt implikálja, hogy az élet és a színház nem egy másik nyelvet „reprezentálnak” többé, nem hagyják magukat egy másik művészet által eltéríteni többé, például az irodalom által, legyen az akár poétikus is. Mivel a költészetben, akár csak az irodalomban, a verbális reprezentáció túlsúlya uralja a színpadi reprezentációt. A költészet csak úgy tud megszabadulni a nyugat „betegségétől”, ha színházzá válik. „Pontosan azt gondoljuk, hogy van a költészetnek egy olyan fogalma, amelyet el kell választani, ki kell vonni az írott költészet formáiból, ahol egy beteg és teljesen eltévelyedett kor akarja birtokolni az egész költészetet. És amikor azt mondom, hogy akarja, túlzok, mert a valóságban a korszak képtelen bármit is akarni: egy olyan formális szokás rabja, amelytől képtelen megszabadulni. Úgy tűnik, hogy az a diffúz költészet, amelyet a természetes és spontán energiával azonosítunk (de nem minden természetes energia tartozik a költészethez) a színházban kell, hogy megtalálja belső kifejeződését; legtisztább, legpontosabb és legigazibb módon szabad kifejeződését...” (IV, p. 280).

Eképp sejthetjük meg a *kegyetlenség*, mint *szükségesség* és *szigorúság* jelentését. Artaud mindenképpen arra kér bennünket, hogy a kegyetlenség szót csupán úgy értsük, mint „szigorúság, kikerülhetetlen szándék és döntés”, „visszafordíthatatlan determináció”, „determinizmus”, „a szükségességnek való alávetettség”, stb., és nem szükségszerűen úgy, mint „szadizmus”, „félelem”, „kiontott vér”, „meggyötört ellenség” (IV, p. 120), stb. (manapság néhány Artaud névével jelzett előadás, talán véres, erőszakos, de

mégsem kegyetlen). A kegyetlenség, a kegyetlenségnek nevezett szükségszerűség kezdetén azonban mindig egy gyilkosság áll. Elsősorban és először is apagyilkosság. A színház eredete, ahogyan azt helyre kellene állítani, a logosz erőszakos bitorlójára, az apára, a szöveg és a beszéd hatalmának alávetett színpad Istenére emelt kéz. „Szerintem csak az nevezheti magát szerzőnek, vagyis alkotónak, aki személyesen irányítja a színpadi cselekvést. A mai színháznak – és nemcsak Franciaországban, hanem Európa-szerte, sőt az egész nyugati féltekén – éppen ez a sebezhető pontja: a nyugati színház csak a tagolt nyelvet, a nyelvtanilag tagolt nyelvet ismeri el nyelvnek, ruházza fel a nyelv erényeivel és azzal a szellemi méltósággal, amit a nyelv hordoz; csakis a szó nyelvét ismeri el, az írott szót, holott az írott szónak attól még nem lesz nagyobb értéke, ha kimondják. A mai színházfelfogásban a szöveg minden” (K. sz. 177. o.).

Mivé válik ennél fogva a beszéd a kegyetlenség színházában? Egyszerűen csak elhallgat vagy el is fog tűnni?

Semmiképpen. A beszéd nem fogja többé uralni a színpadot, de jelen lesz. Szigorúan korlátozott helyet foglal majd el, funkciója lesz egy olyan rendszerben, amelynek alárendelődik. Mivel tudjuk, hogy a kegyetlenség színházának reprezentációit előre aprólékosan meg kell határozni. A szerzőnek és szövegének a hiánya nem hagyja magára a színpadot. A színpad nem elhagyatott, nincs kitéve az improvizáló anarchiának, a „könnyelmű jóslatoknak” (I, p. 239), „a coppeau-i improvizációknak” (IV, p. 131), „a szürrealista empirizmusnak” (IV, p. 313), a *commedia dell'arte*-nak vagy „a tudatlan inspiráció szélsőségeinek” (uo.). Minden *elő lesz tehát írva* egy olyan írásban vagy szövegben, amelynek szövege nem fog hasonlítani többé a klasszikus reprezentáció modelljére. Milyen helyet jelöl majd ki a szövegnek az előírás szükségessége, amit maga a kegyetlenség igényel? A beszéd és annak lejegyzése – a fonetikus írás, a klasszikus színház eleme – a beszéd és annak írása nem törlődnek majd el a kegyetlenség színpadáról, csak olyan mértékben, amennyiben *diktátumok* [*dictées*] voltak, egyszerűen idézetek vagy recitációk és parancsok. A rendező és a színész nem kapnak többé diktátumot, parancsot: „Felhagyunk tehát a szöveg színházi babonájával és az író diktatúrájával” (K. sz. 184. o.). Ez a *dikció* [*diction*] vége is, amely a színházból olvasási gyakorlatot csinált. Vége annak, ami miatt „néhány színházkedvelők azt állítják, hogy kézzelfoghatóbb és nagyobb örömeik telik egy-egy darabban, ha elolvassák, mint ha megnézik” (K. sz. 178. o.).

Hogy fog működni akkor a beszéd és az írás? Úgy, hogy ismét *gesztusokká* válnak: a *logikai* és diszkurzív szándék szerepe csökken és alárendelődik, az a szándék, amellyel a beszéd általában biztosítja saját racionális áttetszőségét, és eltéríti saját testét a jelentés irányába, furcsa módon hagyja elrejtteni a testet az által, ami áttetszőségét alkotja: az áttetszőség dekonstituálásához le kell meztelesenünk a szó húsát, hangzóságát, intonációját, intenzitását, a kiáltást, amit a nyelv és a logika artikulációja még nem fagyasztott meg, azt, ami minden beszédben az elpyomott gesztusból megmarad, azt az egyedülálló és pótolhatatlan mozgást, amit a fogalom és az ismétlés általánossága sosem szűnt meg elutasítani. Tudjuk, Artaud milyen jelentőséget tulajdonított annak, amit – a jelen esetben meg lehetőségen helytelenül – az *onomatopeiának* azaz *hangutáñzásnak* nevezünk. A glossopoeia, ami sem nem imitáló nyelv, sem nem nevek kreációja, visszavezet bennünket annak a pillanatnak a *határához*, amikor a szó még nem született meg, amikor az artikuláció már nem kiáltás, de még nem diskurzus, amikor az ismétlés és vele együtt a nyelv általában csaknem *lehetetlen*: ez a pillanat a hang és a fogalom, a jelölt és jelölő, a pneumatikus és grammatikus elválasztása, a hagyomány és a fordítás szabadsága, az interpretáció mozgása, a test és a lélek, az úr és a szolga, Isten és ember, színész és szerző közötti különbség. Ez a nyelvek eredetének előestéje és a humanizmus és a teológia dialógusáé, amelynek kiapadhatatlan megismétlődését a nyugati színház metafizikája soha nem szűnt meg fenntartani.⁴

Nem annyira arról van tehát szó, hogy létrehozzunk egy néma színpadot, mint inkább egy olyat, amelynek kiáltása még nem csendesült le a szóban. A szó a fizikai beszéd holtteste, és az élet nyelvvel együtt meg kell találnunk „a szavak előtti Beszédet”⁵. A gesztust és a beszédet még nem választotta külön a reprezentáció logikája. „A beszélt nyelvet új nyelvvel egészítem ki, s igyekszem ennek a szóbeli nyelvnek visszaadni elfelejtett rejtelmes lehetőségeit, ősi, mágikus, mindent elnyelő hatását, teljességét. Amikor úgy fogalmazok, hogy nem akarok írott darabokat előadni, azt értem rajta, hogy előadásaimnak nem az írás, a szó lesz az alapja, hanem a testi elemek lesznek benne túlsúlyban, eze-

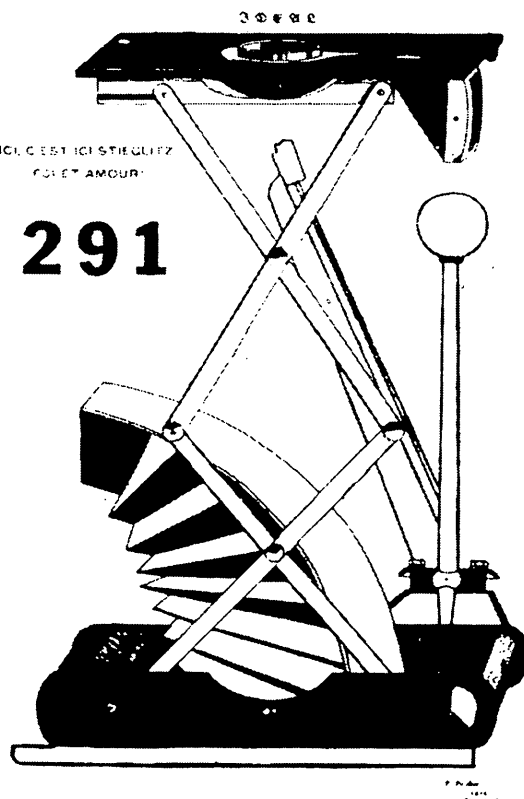
ket pedig a szavak megszokott nyelve nem rögzítheti, és hogy ami írott szó elhangzik a színen, az is új értelmet kap” (K. sz. 171. o.).

Miből fog állni ez az „újfajta értelem”? És elsősorban ez az új színházi írásmód? Többé nem korlátozódik majd a szavak jelölésére, hanem lefedi az új nyelv egész területét: nemcsak fonetikus írásként vagy a beszéd átírásaként, hanem mint hieroglifikus írás, olyan írás, amelyben a fonetikai elemek mellérendelődnek a vizuális, képi és plasztikai elemeknek. A hieroglifa fogalma a *Premier Manifeste* (Első Kiáltvány) középpontjában áll (1932, IV, p. 107). „Ha tudatosítja ezt a térbeli nyelvet, ezt a hangokból, kiáltásokból, fényekből, hangutánzó hatásokból álló beszédet, a színház tartozik magának annyival, hogy meg is szervezze; ennek a módja pedig az, hogy a szereplőkből és a tárgyakkól valóságos hieroglifákat alkosson, és állhatatosan bombázza szimbolikájukkal és összefüggéseikkel az emberi test szerveit.” (K. sz. 148. o.)

Freud írja, az álom színpadán is ugyanilyen szerepe van a beszédnek. El kellene töprengenünk ezen az analógián. Az *Álomejtés*-ben és a *Metapszichológiai kiegészítés az álmok tanához* című munkában az írás helye és működése korlátozott. Az álomban jelenlevőként a beszéd csak egy elem a többi között, gyakran, mint egy „dolog”, amit az elsődleges folyamat saját ökonómiája szerint kezel. „A gondolatok átalakulnak képpekké – főleg vizuális képpekké – és a szavak reprezentációi visszavezetődnek a nekik megfelelő tárgyak reprezentációihoz, mintha a folyamatot egyetlen törekvés irányítaná: a reprezentálhatóság (*Darstellbarkeit*).” „Figyelemreméltó, hogy az álommunka milyen kevésbé ragaszkodik a szavak reprezentációjához, mindig kész arra, hogy egymással helyettesítse a szavakat, mindaddig, amíg meg nem találja azt a kifejezést, ami a plasztikus reprezentációban a legkönnyebben elérhető” (G. W., X, p. 418-9). Artaud „a beszéd plasztikus és vizuális materializációjáról” is beszél (IV, p. 83), és arról, hogy „a beszédet térbeli és konkrét jelentésében kell felhasználni” és „úgy kezelni, mint egy szilárd tárgyat, és mint ami megmozgatja a dolgokat” (IV, p. 87). És amikor Freud, az álomról beszélve a szobrászatot és a festészetet idézi fel, vagy a primitív festőt, aki a képregények szerzőinek mintájára a szereplők szájából kijövő buborékokat rajzolt, amelyekre fel volt írva (*als Schrift*) a beszéd, amelyet a festő oly kétségbeesetten igyekezett a képen megjeleníteni” (G.W., II-III, p. 317), akkor megértjük, hogy

mivé válik a beszéd, amikor már nem több, mint egy elem, egy körülhatárolt hely, egy körbejárt írás az általánosan vett íráson és a reprezentáció terén belül. Ez a rébusz vagy hieroglifa szerkezete. „Az álom tartalma, jelképes írásként jelenik meg számunkra” (*Bilderschrift*) (p. 283). Egy 1913-as cikkben pedig: „A nyelv alatt itt nem csak a gondolatok szavakkal történő kifejezését kell értenünk, hanem a gesztusnyelvet is, és a pszichikus aktivitás mindenféle más kifejeződését, például az írást...” „Ha meggondoljuk, hogy az álomban a reprezentáció eszközei főleg a vizuális képek és nem a szavak, akkor még jogosabbnak tűnik, az álmot inkább egy írásrendszerhez, mint egy nyelvhez hasonlítani. Valójában egy álom interpretációja teljesen megfelel egy antik figuratív írás, mint például egy egyiptomi hieroglifa megfejtésének...” (G.W., VIII, p. 404).

Nem tudhatjuk, hogy Artaud, aki gyakran hivatkozott a pszichoanalízisre, milyen mértékben közeledett Freud szövegéhez. Mindenesetre figyelemreméltó, hogy pontosan Freud terminusaival, az akkor még kevésbé elismert Freud terminusaival írja le a kegyetlenség színpadának írás- és beszédjátékait. Már az Első Kiáltványban (*Premier Manifeste*, 1932) így ír: „A SZÍNPADI NYELV: Nem arról van szó, hogy kiirtsuk a tagolt nyelvet, hanem hogy a szavaknak körülbelül



olyan jelentést tulajdonítsunk, amilyen a álmodásban rendelkeznek. Egyébként a nyelv lejegyzéséhez is új eszközökre van szükség, olyanokra, amelyek a kottázásra vagy a rejtjeles írásra emlékeztetnek. Ami az egyszerű tárgyakat, sőt még a jel szintjére emelt emberi testeket is illeti, nyilvánvalóan ihletet meríthetünk a hieroglifákból...” (K. sz. 152. o.). „Ezek pedig örök érvényű törvények, és minden költészetre és minden életképes nyelvre érvényesek, köztük a kínai írásjelek és az egyiptomi hieroglifák nyelvére is. Nem azért nem mutatok tehát be írott darabokat, hogy a színház és a nyelv lehetőségeit szűkebbre szabjam, hanem éppen hogy kiterjesszem a színházi nyelv hatókörét, és megsokszorozzam lehetőségeit” (K. sz. 170-171. o.).

Ami a pszichoanalízist és főként a pszichoanalitikusokat illeti, Artaud kifejtette, hogy távol tartja magát azoktól, akik azt hiszik, hogy a pszichoanalízis segítségével megtarthatják, megőrizhetik a diskurzust, és ezáltal uralkodhatnak a diskurzus kezdeményezéseiben és kezdeményező hatalmában.

Jóllehet a kegyetlenség színháza az álom színháza, de a kegyetlen, azaz a teljességgel szükséges és meghatározott álomé, egy kiszámított, irányított álomé azzal szemben, amit Artaud a spontán álom empirikus rendezetlenségének gondolt. Az álomalakokat és az álmok módját ki lehet ismerni, uralkodni lehet rajtuk. A szürrealisták Hervey de Saint-Denys-t olvastak. Az álomnak ebben a színházi megközelítésében „a költészetre és a tudománynak ezentúl azonossá kell válnia” (p. 163). Ehhez természetesen a modern mágia, azaz a pszichoanalízis szerint kell eljárni: „Javasolom, hogy hozzuk vissza a színházba ezt az elemi mágikus gondolatot, amelyet a modern pszichoanalízis újra elővett (p. 96). Ám nem szabad megállnunk annál, amit Artaud a tudattalan és az álom bizonytalankodásainak gondol. Az álom törvényét kell létrehozni, vagy újraalkotni: „Javasolom, hogy mondjunk le az olyan képek empirizmusáról, melyeket a tudattalan véletlenszerűen hoz fel, és amelyeket szintén véletlenszerűen teszünk közzé poétikus képeknek nevezve őket” (uo.).

Mivel Artaud szeretne „a színpadon győzedelmeskedni és ragyogni látni” – „mindent, ami az álmok magnetikus bűvöletének és olvashatatlanságának része” (II, p. 23) –, visszautasítja a pszichoanalitikust, mint tolmácsot, második kommentátort, hermeneutát vagy teoretikust. Ugyanolyan erővel utasította volna vissza a pszichoanalitikus színházat, mint amilyen elítélte a pszichológikust. És ugyanilyen okokból utasította vissza a titkos belső tartalmat, az olvasót, az irányító interpretációt vagy a pszichodramaturgiát. „A színpadon a tudattalan nem kap semmiféle szerepet. Elegünk van abból a zavarból, amely a rendező és a színészek közvetítésével a szerző és a közönség között keletkezett. Ez persze nem túl jó az analitikusok, a lélek amatőrjei és a szürrealisták számára... Eltökélt szándékunk, hogy az általunk színre vitt darabokat megvédjük mindenfajta titkos kommentártól” (II, p. 45)⁷. Helye és helyzete szerint a pszichoanalitikus a klasszikus színpad struktúrájához tartozna, annak társadalmi formájához, metafizikájához, vallásához, stb.

A kegyetlenség színháza tehát nem a tudattalan színháza lenne. Majdhogynem az ellentéte. A kegyetlenség a tudatosság, a kimutatott világosság. „Nincs kegyetlenség tudat és módszeres tudatosság nélkül.” Ez a tudatosság pedig egy gyilkosságból él, ez a gyilkosság tudatossága, ahogy már fentebb is felvetettük. Artaud azt mondja az *Első levél a kegyetlenségről* című műben (*Premier lettre sur la cruauté*): „Minden életmegnyilvánulás a tudatosságból meríti egészséges, vöröses színt, kegyetlen árnyalatát, mert magától értetődik, hogy az élet mindig valakinek a halálával jelent egyet” (K. sz. 162. o.).

Lehet, hogy Artaud egy bizonyos freudi álomleírás ellen száll síkra, amely az álmot a vágyat helyettesítő beteljesülésnek, pótfunkciónak tartja: a színház által vissza akarja adni az álom méltóságát, és a helyettesítésnél ősbibb, szabadabb, *igenlőbb* dologgá akarja tenni. Lehet, hogy a freudi gondolkodás egy bizonyos képe ellen írja az Első Kiáltványban (*Premier Manifeste*): „Ám ha ezzel szemben a színházat a lélektani vagy erkölcsi zsibvásár függvényének tekintjük, és azt hisszük, hogy maguk az álmok is csak helyettesítésre szolgálnak, akkor lebecsüljük mind a színházat, mind az álmok ellenállhatatlan költői hatóerejét” (K. sz. 150.o.).

Végül egy pszichoanalitikus színház kitenné magát a deszakralizáció veszélyének, és így megerősítené a nyugatot szándékában és irányultságában. A kegyetlenség színháza szent színház. A regreszsió a tudattalanba (vö. IV, p. 57) megbukik, ha nem kelti életre a szentet, ha nem jelenti egyszerre a „reveláció” „misztikus” élményét és az élet megnyilvánulását azok legelső megjelenésében. Láttuk, hogy a hieroglifáknak miért kell helyettesíteniük a pusztán fonikus jeleket. Hozzá kell még tenni, hogy a hieroglifák közelebbi kapcsolatban állnak a szent elképzelésével, mint a fonikus jelek. „És a

ARTAUD

lélegzetvétel hieroglifáján keresztül ismét meg akarom [máshol azt írja Artaud: meg tudom] találni a szent színház eszményét” (IV, p. 182, 163). A természetfölöttinek és az isteninek újra meg kell jelennie a kegyetlenségben. Nem isten félreállítása és a színház teologikus gépezetének lerombolása ellenére, hanem annak köszönhetően. Az istenit megrontotta az Isten. Azaz az ember, aki, mivel hagyta magát elválasztani az Isten által való Élettől, és hagyta, hogy születése óta uralkodjanak felette, úgy vált emberré, hogy bezennyezte az isteni istenségét: „Mivel távol állok attól, hogy azt higgyem, az ember találta ki az istenit, a természetfelettit, azt gondolom, hogy az ember évezredes beavatkozása végződött úgy, hogy végleg megrontottuk magunkban az istenit” (IV, p. 13). Az isteni kegyetlenség helyreállításának tehát az Isten, azaz először is az ember-Isten meggyilkolásával kell egybe esnie.

Mindezek után talán feltehetjük a kérdést, nem azt, hogy a modern színház milyen feltételek mellett lehet hűséges Artaudhoz, hanem azt, hogy milyen esetben biztosan nem az. Mik lehetnek a hűtlenség témái még azoknál is, akik, tudjuk, harciasan és hangosan hivatkoznak Artaudra? Megelégszünk azzal, hogy megnevezzük ezeket a témákat, amelyek, minden kétséget kizárólag, idegenek a kegyetlenség színházától:

1. A nem szent színház.

2. Minden színház, amely előnyben részesíti a beszédet vagy inkább a szót, minden szó-színház, mégha ez a privilégium egy önmagát szétromboló beszéd is, amely visszaváltozik gesztussá vagy reménytelen ismételtetéssé, a beszéd önmagához való negatív viszonyává, színházi nihilizmussá, amit még mindig abszurd színháznak hívnak. Az ilyen színház nemcsak hogy felemésztené a beszéd, és nemcsak hogy nem rombolná le a klasszikus színpad működését, de még állítás sem lenne, abban az értelemben, ahogy azt Artaud (és kétségtelenül Nietzsche is) értette.

3. Az *absztrakt* színház, amely kizár valamit a művészet teljességéből, tehát az élethől és jelölési forrásaiból: ezek például a tánc, a zene, a tér, a plasztikus mélység, a látható, hangzó, fonikus kép, stb. Az elvont színház olyan színház, amelyben a jelentés és a jelentések teljessége nincs teljesen kimerítve. Tévednénk, ha ebből arra következtetnénk, hogy elegendő lenne minden művészetet felhalmozni és egymás mellé helyezni

ahhoz, hogy totális színházat hozzunk létre, amely a „totális emberhez” szól (IV, p. 147¹⁰). Semmi nem áll tőle távolabb, mint ez az összességű totalitás, ez a mesterséges és külsődleges affektálás. Éppen ellenkezőleg, a színpadi technikák látszólagos teljes kimerítése néha szigorúban követi Artaud-t. Ha feltételezzük, amit nem hiszünk, hogy lehet valamilyen értelemben Artaud-hoz való hűségről beszélni, valamiről, ami az ő „üzenete” lenne (már ez a kifejezés is hűtlen hozzá) azaz, hogy szigorú, aprólékos, türelmes és engesztelhetetlen józanság szükséges manapság a destrukció munkájában, egy ökonómikus lelkesülés, amely egy még mindig meglehetősen szilárd gépezet alkatrészeit célozza meg. Sokkal inkább elengedhetetlen és szükséges ez, mint a művészek és művészetek általános mozgósítása, az improvizált zajongás és nyugtalankodás a rendőrség gúnyos és magabiztos tekintete láttára.

4. Az elidegenítő színház, mely nem tesz mást, csak didaktikus kitartással és szisztematikus nehézkességgel feláldozza a nézők részvételét (még a rendezők és színészek részvételét is) az alkotó aktusnak, a feltörő erőnek, ami kettéhajtja a színpad terét. A *Verfremdungseffekt* foglya marad egy klasszikus paradoxonnak, és annak az „európai művészeteszménynek”, amely egy olyan „attitűdött kényszerít a tudatra, amely határozottan más, mint az erő, de szenvedélyesen rabja az elragadtatásnak” (IV, p. 15). Mivel „a kegyetlenség színházában a néző van a közép-pontban, és az előadás körül fogja” (IV, p. 98), a tekintet kiterjedése többé nem tiszta, nem lehet elvonatkoztatni az érzékelhető környezet teljességéből, a bevont néző nem képes többé *megalkotni* saját előadását és létrehozni annak tárgyát. Nincs többé néző és előadás, *ünnep* van (vö. IV, p. 102). Valamennyi, a klasszikus teatralitást át-szelő határvonal (reprezentáló/reprezentált, jelentő/jelentett, szerző/rendező, színészek/nézők, színpad/nézőtér, szöveg/interpretáció stb.) etikai-metafizikai tiltás volt, a félelem ráncai, grimaszai, vicsorgásai, szimptomái az ünnep veszélyei előtt. Az áthágás által megnyitott ünnep terében a reprezentáció kiterjedését többé nem lehet kiterjeszteni. A kegyetlenség ünnepe felemeli a sorompókat és a korlátokat „az abszolút veszély” előtt, amely „alaptalan” (1945. szept.): „Olyan színészekre van szükségem, akik először is élőlények, azaz nem félnek a színpadon egy valódi kés érintésétől, és egy feltételezett szülés számukra *abszolút* reális szenvedéseitől. Mounet-

Sully hisz abban, amit csinál, és annak illúzióját kelti, de tudja, hogy egy védőkorlát mögött van, én ellenben legyűröm a védőkorlátot...” (*Levél Roger Blin-nek*). Ami az Artaud által felemlített ünnepet és az „alaptalannak” nevezett dolog fenyegetését illeti, ezekhez képest a „happening” csak megmosolyogtathat bennünket: olyan a kegyetlenség megtapasztalásához képest, mint a nizzai karnevál az eleusiszi misztériumokhoz képest. Ez főképp annak köszönhető, hogy a happening helyettesíti az Artaud által előírt totális forradalmat a politikai agitációval. Az ünnepnek politikai *aktusnak* kell lennie. És a politikai forradalom *aktusa színházi*.

5. A nem-politikai színház. Hangsúlyozzuk, hogy az ünnepnek politikai *aktusnak* kell lennie, nem pedig a világ politikai-morális szemléletmódjának vagy felfogásának többé-kevésbé ékesszóló, pedagógiai és civilizált átadásának. Ha elgondolkodnánk ennek az aktusnak és ennek az ünnepnek a politikai értelmén – amit itt most nem tehetünk –, a társadalom képén, ami Artaud-t elbűvöli, fel kellene idéznünk mindazokat az elemeket (hogy észrevehessük a legnagyobb különbséget a legnagyobb rokonságban), amelyek Rousseau-nál lérehozzák a kommunikációt a klasszikus előadás, a nyelvi *artikuláció* gyanús minősége, valamint a reprezentációt helyettesítő társadalmi ünnep eszményének kritikája és egy olyan társadalom modellje között, amely tökéletesen jelen van önmaga számára kis közösségekben, amelyek haszontalan és megátalkodott cselekedetnek kiáltják ki a *reprezentációhoz* való folyamodás minden fajtáját a társadalmi élet döntő pillanataiban. Azaz mindenfajta politikai, és ugyanígy mindenfajta teátrális reprezentációhoz, helyettesítéshez, delegáláshoz való folyamodást. Nagyön pontosan ki lehetne mutatni: a reprezentáló az (általánosságban – bármit is reprezentál), amit Rousseau gyanúsnak tart a *Társadalmi szerződés*-ben és a *Levél M. d’Alembert-hez* című munkájában, melyben javasolja, hogy a színházi reprezentációkat helyettesítsék népünnepélyekkel, melyeken nem lenne semmiféle reprezentáció és előadás, semmi „néznivaló”, és amelyeken maguk a nézők válnának színészekké: „De mi lenne, végül is, ezeknek az előadásoknak a tárgya? Semmi, ha úgy tesszük... Verjünk le egy tér közepére egy virágokkal övezett cölöpöt, hívjuk össze az embereket, és íme az ünnep. Vagy méginkább: vonjuk be a nézőket az előadásba, legyenek ők maguk a színészek.”

6. Az ideologikus színház, a kulturális színház, a kommunikációs, *interpretációs* színház (természetesen a hétköznapi és nem a nietzschei jelentésében), amelyek valamilyen tartalmat szeretnének átadni, vagy üzenetet közvetíteni (bármilyen legyen is annak természete: politikai, vallási, pszichológiai, metafizikai, stb.), amely érthetővé tenné egy diskurzus jelentését a hallgatói számára¹¹, egy olyan üzenetet, amelyet nem merítene ki soha teljesen a színpad *aktusa* és *jelen ideje*, amely nem esne egybe a színpaddal, amely *megismételhető* lenne a színpad nélkül. Itt érintjük azt, ami úgy tűnik, Artaud tervének lényegét alkotja, történelmi-metafizikai döntését. *Artaud általában véve el akarta törölni az ismétlést*. Az ismétlés volt számára a rossz, és kétség kívül létre lehetne hozni szövegeiből egy eköré a középpont köré szerveződő olvasatot. Az ismétlés elválasztja önmagától az erőt, a jelenlétet, az életet. Ez a szeparáció annak a számító és ökonomikus gesztusa, ami, hogy fenntartsa, megkülönbözteti magát, visszafogja a túláradó pazarlást és behódol a félelemnek. Az ismétlés hatalma irányít mindent, amit Artaud le akart rombolni, és ennek több neve van: Isten, Lény, Dialektika. Isten az örökkévalóság, kinek halála végtelen hosszú ideje tart, kinek halála, mint ismétlés és különbség az életben, soha nem szűnik meg fenyegetni az életet. Nem az élő Istentől, a Halál-Istentől kell félnünk. Isten a Halál. „Mert még a végtelen is halott / végtelen egy halott ember neve, / aki nem halott” (in 84). Ahol ismétlés van, Isten ott van, a jelen megtartja, megőrzi magát, azaz elbújik önmaga előtt. „Az abszolút nem egy lény, és soha nem is lesz az, mert nem lehet az az ellenem elkövetett bűn nélkül, azaz anélkül, hogy elvenné tőlem azt a lényt, aki egy nap isten akart lenni, amikor pedig ez lehetetlen, mivel Isten csak teljes egészében és egyszerre tud megjelenni, minthogy végtelen sokszor manifesztálódik az örökkévalóság minden idejében, mint az örökkévalóság és az idő végtelensége, ami az állandóságot alkotja” (1945. szept.). A re-prezentáló ismétlés másik neve: a Lét. A Lét az a forma, amelyben az élet és a halál erőinek és formáinak végtelen sokfélesége összekeveredhet és megismétlődhet a szóban. Mert nincsen olyan szó, és általában olyan jel, amely ne önmaga megismétlődésének lehetőségéből épülne fel. Egy olyan jel, amely nem ismétlődik meg, amit már nem osztott fel az ismétlés már „első megjelenésében”, az nem jel. A jelölő utalásnak tehát ideálisnak kell lennie, – és ez az ideális nem más, mint az ismétlés bebiztosított hatalma – mármint hogy minden alkalommal ugyanarra a

dologra utal. Ezért a Lét az örök ismétlés kulcsszava, Isten és a Halál győzelme az Élet felett. Akárcsak Nietzsche (például a *Filozófia születésében*), Artaud is visszautasítja, hogy az Élet a Lét alá rendelődjön, és megfordítja a genealógia sorrendjét: „Az első az, hogy lelkünk szerint éljünk és létezzünk; a létezés problémája csak ezek következménye.” (1945.szept.). „Nincs nagyobb ellensége az emberi testnek, mint a létezés” (1947. szept.). Néhány más kiadatlan szöveg igazolja azt, amit Artaud helyesen „a léten túlinak” nevez (1947.feb.), Nietzsche stílusában használva Platónnak (akit Artaud ismert) ezt a kifejezését. Végül is a Dialektika lesz az a mozgás, amely által a kiáramló pazarlást visszacszerezzük a jelenbe, ez az ismétlés ökonómiája. Az igazság ökonómiája. Az ismétlés összefoglalja a negativitást, összegyűjti és megőrzi az elmúlt jelent, mint igazságot, mint eszményt. Az igaz mindig az, ami megismételhető. A nem-ismétlés, az egyetlen alkalomban a jelent felemészítő végleges és vissza nem térő kiáradó pazarlás véget kell, hogy vessen a megfélemlített diszkurzivitásnak, a körvonalahatatlan ontológiának, a dialektikának, „a dialektika [egyfajta dialektika] tett tönkre engem...” (1945. szept.).

Mindig a dialektika tesz tönkre minket, mert ez számol mindig visszautasításunkkal. Mint ahogy állításunkkal is. Visszautasítani a halált mint ismétlést azt jelenti állítani, igent mondani a halálra mint jelenlevő és vissza nem térő pazarlásra. És fordítva is. Olyan séma ez, amely az igenlés nietzschei ismétlését körüllegi. A tiszta pazarlás, az abszolút nagylelkűség, amely felajánlja a jelen egyszerűségét a halálnak, hogy a jelent, mint olyat jelenítse meg, már hozzá is fogott, hogy a megőrizze a jelen jelenlétét, már ki is nyitotta a könyvet és az emlékezést, a lét elgondolását, mint emlékezést. Nem akarni megőrizni a jelent azt jelenti, megőrizni azt, ami pótol-

hatatlan és véges jelenlétét alkotja, megőrizni azt, ami benne megismételhetetlen. Élvezni a tiszta különbséget. Vértelen vázára redukálva ez az önmagát elgondoló gondolkodás történetének mátrixa Hegel óta.

A színház lehetősége ennek a gondolatnak a kötelező középpontja, mely a tragédiát, mint ismétlést gondolja el. Sehol másutt nincs az ismétlés fenyegetése olyan jól szervezve, mint a színházban. Sehol olyan közel nem vagyunk a színpadhoz, az ismétlés eredetéhez, olyan közel a primitív ismétléshez, amelyet el kellene törölni de csak oly módon, hogy leválasztjuk önmagáról, mintha saját másáról választanánk le. Nem abban az értelemben, ahogy Artaud beszélt a *Színház és Hasonmásáról*¹², hanem így jelölve meg



azt a visszahajlást, azt a belső megkettőződést, amely elrabolja a színháztól, az élettől, stb. jelen aktusának egyszerű jelenlétét az ismétlés elfojthatatlan mozgásában. Az „egyszer” annak a rejtélye, aminek nincs jelentése, jelenléte, olvashatósága. Márpedig Artaudnál a kegyetlenség ünnepeinek csak egyszer kellene megtörténnie: „Hagyjuk a vaskalapos iskolamesterekre a szövegkritikát, az esztétákra a formák bírálatát, és ismerjük el, hogy amit már egyszer kimondtak, azt nem kell újra kimondani, minden kifejezésnek csak egyszer van értelme; hogy minden kiejtett szó halott, és csak addig tevékeny,

amíg kimondják; hogy minden felhasznált forma haszontalan, és nem ösztönöz semmi másra, csak arra, hogy új formát keressünk, és hogy a színház az egyetlen hely a világon, ahol ugyanazt a gesztust nem lehet másodszor is újra elkezdni” (K. sz. 134. o.). Valójában úgy tűnik, ez a helyzet: a színházi reprezentáció lezárult, nem hagy maga mögött, aktualitása mögött semmiféle nyomot, semmi maradandót. A reprezentáció nem egy könyv, nem egy mű, hanem energia, és ebben az

értelemben az élet egyetlen művészete. „A színház éppen arra okít, hogy a cselekvésnek egyetlenegy-szer van értelme, de akkor sincs haszna, annál nagyobb haszna van viszont annak az állapotnak, melyet a cselekvés paragon hagy heverni, de amely, ha *helyre állítjuk*, felmagasztosít” (K. sz. 141. o.). Ebben az értelemben a kegyetlenség színháza lenne az ökonomia, a megőrzés, a visszatérés, a történelem nélküli kiáradó pazarlás és különbség művészete. Tiszta jelenlét, mint tiszta különbség. Aktu-sát aktívan el kell felejtetni. Itt gyakorolni kell ezt az *aktive Vergesslichkeit*-ot, amiről *A morál genealogiája*-nak második tanulmánya beszél, amely az „ünnepet” és a „kegyetlenséget” (*Grausamkeit*) is kifejti.

Artaud-nak a nem-színházi írás iránt tanúsított megvetésére ugyanez a magyarázat. Nem a test gesztusa, az érzékelhető és mnemotechnikus, hypomnezikus nyom táplálja – mint a Phaidrosz-ban –, amely külsődleges az igazság lélekbe való beírásához képest, ellenkezőleg, az írás, mint az érzékfeletti igazság helye, az élő test másika, az írás mint idealitás, ismétlés. Platón az írást mint testet kritizálja, Artaud pedig mint az egyszerű test, az élő gesztus eltörlését. Az írás általában véve az ismétlés lehetősége és maga a tér. Ezért „elég volt a szövegek, az írott költészet babonájából! Az *írott* költészet egyszer él, aztán már le kell rombolni!” (K. sz. 137. o.).

ICY előszámlálva a hűtlenség tételeit, hamar megértjük, hogy a hűség nem lehetséges. Nincs ma a világon olyan színház, ami megfelelné Artaud elképzelésének. És ebből a szempontból Artaud kísérletei sem lennének kivételek. Jobban tudta másnál: a kegyetlenség színházának „grammatikája”, amelyről azt állította, hogy „meg kell találni”, mindig is egy olyan reprezentáció elérhetetlen határa marad, amely nem ismétlés, egy olyan *re-prezentációé*, amely teljes jelenlét, amely nem hordozza magában mását mint saját halálát, egy olyan jelené, amely nem ismétli meg önmagát, azaz az időn kívül áll, nem-jelen. A jelen nem adja magát mint olyat, nem jelenik meg, nem mutatkozik meg, nem nyitja meg az idő színpadát vagy a színpad idejét csak úgy, ha ezekben egyúttal benne tartja saját belső különbségét, és csak ősi ismétlésének belső visszahajlásában, a reprezentációban. A dialektikában.

Artaud ezt jól tudta: „... egyfajta dialektika...” Mert hogyha megfelelően gondoljuk el a dialektika *horizontját* – a szokásos hegelianizmuson kívül – lehet, hogy megértjük, hogy ez a végességnek, az élet és halál egységének, a különbségnek, az ősi ismétlésnek a végtelen mozgása, azaz a tragédia eredetének, mint egy egyszerű eredet hiányának a mozgása. Ebben az értelemben a dialektika tragédia, az egyetlen lehetséges pozitív állítás a tiszta eredet keresztény vagy filozófiai elképzelésével szemben, a „kezdetek szelleme”-vel szemben: „Ám a kezdetek szelleme szüntelenül butaságok elkövetésére késztetett, és én nem hagytam fel avval, hogy elkülönítsem magam a kezdetek szellemétől, a keresztény szellemtől...” (1945. szeptember). Nem az ismétlés lehetetlensége, hanem szükségessége a tragikus.

Artaud tudta, hogy a kegyetlenség színháza nem az egyszerű jelenlét tisztaságában kezdődik és nem is ott végződik, hanem már a reprezentációban, az „Teremtés második idejében”, az erők konfliktusában, mely nem lehet egy egyszerű eredeté. A kegyetlenség gyakorlása kétség kívül már ebben a konfliktusban elkezdődhetne, de ezáltal egyben hagynia kell, hogy *áthataloják*. A kezdet mindig *át van hatolva*. Ez a színház alkímiája: „Mielőtt továbblépnénk, talán megkérdezné tőlünk az olvasó, mit is értünk tipikus és primitív színházon. Ezzel máris a dolog lényegére tapinthatunk. Ha ugyanis valaki az iránt érdeklődik, mi a színház eredete, és miben áll a létjogosultsága (avagy életbe vágó fontossága), metafizikailag olyasfajta lényegi dráma anyagi megvalósulásával, jobban mondván külsővé válásával találná magát szemben, amely egyszerre többszörösen és egyszerűen tartalmazná minden dráma lényegbevágó elveit, és ezek az elvek a maguk *irányultságában és megosztottságában* nem vesztenék ugyan el elvi jellegüket, de végtelen konfliktustávlatokat hordoznának, mégpedig úgy, hogy közben szüntelen sugároznák a konfliktus potenciálját. Filozófiailag lehetetlen elemezni az ilyesfajta drámát, csakis költői értelmezése lehetséges... És ez a lényegbevágó dráma létezik, tökéletesen érezhető, az pedig, aminek a képére formálódott, sokkal kifinomultabb valami, mint a Teremtés maga, és úgy kell elképzelnünk, mint egy egységes és minden *konfliktust kizáró* Akarat eredményét. Azt kell hinnünk, hogy a lényegbevágó dráma, az a fajta, amely minden Nagy Misztérium alapja, a Teremtés második üteméhez kapcsolódik, amelyben megjelenik a dolgok nehézsége és Hasonmása, s hozzá az anyag, a-

ARTAUD

melytől tömör testet ölt a gondolat. Ahol egyszerűség és rend uralkodik, azt hiszem, nem lehetséges sem színház, sem dráma. Mert a színház, ha más utakon is, akárcsak a költészet, a megszerveződő anarchiából születik...” (K. sz. 108-109. o.).

A primitív színház és a kegyetlenség tehát szintén az ismétléssel kezdődik. Ellenben, ha egy reprezentáció nélküli színház elképzelése, a lehetetlen elképzelése nem is segít bennünket a színházi gyakorlat szabályozásában, talán megengedi, hogy elképzeljük eredetét, előestéjét és határát, hogy a ma színházát történetének kezdetétől és halálának horizontján gondoljuk el. A nyugati színház energiája így hagyja magát belefoglalni saját lehetőségébe, ami nem esetleges, hanem teremtő középpont és strukturáló hely a nyugat egész története számára. Az ismétlés azonban elrabolja a középpontot és a helyet, és a lehetőségéről imént mondottak, meg kellene, hogy tiltsák számunkra, hogy a halálról, mint *horizontról* és a születésről, mint *elmúlt* megnyí-lásról beszéljünk.

Artaud a lehető legközelebb tartózkodott a határvonalhoz: a tiszta színház lehetőségéhez és lehetetlenségéhez. A jelenlét, ahhoz, hogy jelenlét és önmagának való jelenlét legyen, már mindig is elkezdte reprezentálni önmagát, mindig is át volt mát hatolva. Az állításnak át kell hatolnia önmagát önmaga ismétlésében. Ami azt jelenti, hogy az apagyilkosság, ami a reprezentáció történetét és a tragédia terét megnyitja, az apagyilkosság, amit Artaud végül is annak eredetéhez a lehető legközelebb, ám csupán *egyetlen egyszer* akart megismételni, ennek a gyilkosságnak nincs vége, és végtelenszer megismétlődik. Azzal kezdődik, hogy áthatolja saját kommentárját, és saját reprezentációja kíséri. Ebben aztán eltörli önmagát, és megszilárdítja a megszegett törvényt. Ehhez elég, ha van egy jel, azaz ismétlés.

A határvonalnak ezen az oldalán állva, és annyiban, amennyiben meg akarta menteni egy ismétlés és belső különbség nélküli jelenlét tisztaságát (vagy, ami paradox módon ugyanazt jelenti, egy tiszta különbség tisztaságát¹³), Artaud a színház lehetetlenségét is kívánta, el akarta törölni a színpadot, nem akarta látni, hogy mi történik ott, ahol még mindig az apa lakik és kísért, és alá van vetve a gyilkosság megismétlődésének. Nem Artaud-e az, aki redukálni akarja a őszínpadot, amikor így ír az *Itt nyugszik*-ban (*Ci-git*): „Én, Antonin Artaud, én vagyok a fiam/ az apám, az anyám/ és én magam”?

Hogy eképpen a színház lehetőségének határvonalán tartózkodott, és hogy egyszerre akarta megteremtteni és megsemmisíteni a színpadot, ezt ő tudta a legpontosabban. 1946 december:

*„Én most olyan dolgot fogok mondani, ami lehet, hogy sok embert meg fog botránkoztatni.
Én a színház ellensége vagyok.
Mindig is az voltam.
Amennyire szeretem a színházat, annyira vagyok, éppen ezért, ellensége.”*

Rögtön utána látjuk: a színháznak mint ismétlésnek nem tudja magát megadni, és a színházról, mint nem-ismétlésről nem tud lemondani:

*„A színház az erők szenvedélyes áradata, rettenetes átadása testből testbe.
Ez az átadás nem jöhet létre kétszer.
Semmi nem istentelenebb, mint a Bali-szigeti rendszer, ami abból áll, hogy miután egyszer megvalósította ezt az átadást, ahelyett, hogy egy másikat keresne, egy különleges varázslásrendszerhez folyamodik, hogy az asztrális fényképet megfossza a kapott gesztusoktól.”*

A színház mint a meg nem ismétlődő megismétlése, a színház mint a különbség ősi megismétlése az erők összetűzésében, ahol „a rossz az állandó törvény, a jó pedig erőfeszítés és kegyetlenség hozzáadva egy másik kegyetlenséghez”: ez annak a kegyetlenségnek a végzetes határa, amely saját saját reprezentációjával kezdődik.

Mivel a reprezentáció már mindig is elkezdődött, nincs tehát vége. Ám el lehet gondolni annak a bezáródását, ami vég nélküli. A bezáródás az a körkörös határ, amelynek bensejében a különbség ismétlése vég nélkül ismétli önmagát. Azaz a bezáródás a különbség *játéktere*. Ez a mozgás a világnak mint játéknak a mozgása. „És az abszolút számára az élet játék” (IV, p. 282). Ez a játék a kegyetlenség mint szükségszerűség és véletlen egysége. „A véletlen a végtelen, és nem isten” (*Fragmentations*). Az életnek ez a játéka művészi¹⁴.



Elgondolni a reprezentáció bezáródását tehát azt jelenti, hogy elgondoljuk a halál és a játék kegyetlen hatalmát, ami megengedi a jelenlétnek, hogy önmaga számára megszülessen, és élvezettel feleméssze önmagát a reprezentáción keresztül, amelyben kitér önmaga elől önmaga megkülönböztetésében (différence). Elgondolni a reprezentáció bezáródását a tragikus elgondolását jelenti: nem mint a sors reprezentációját, hanem mint a reprezentáció sorsát. Alaptalan és ok nélküli szükségességét.

És ez annak az elgondolását is jelenti, hogy miért végzetes az, hogy bezáródásában a reprezentáció folytatódik.

A szöveget Farkas Anikó és mások fordításának felhasználásával gondozta Ivacs Ágnes

JEGYZETEK

1. In 84, p. 109. Mint az Artaud-ról szóló előző esszében, a dátumokkal megjelölt szövegek kiadatlanok.

2. Az idézetek *Antonin Artaud: A könyörtelen színház* című kötetből valók, Gondolat, Budapest, 1985, fordította Betlen János. Továbbiakban K.sz. (a fordító).¹

3. „Az orgiák pszichológiája, mint életből és erőből kiáramló érzés, amelynek belsejében a szenvedés mintegy ösztönzőként működik, ez adta a kezembe a kulcsot a *tragikus* érzés fogalmához, amit sem Arisztotelész, sem a mi pesszimistáink nem értettek meg.” A természet imitációjaként a művészet lényegi módon érintkezik a katartikus témával. „*Nem*

arról van szó, hogy megszabaduljunk az iszonyattól és a szálnalomtól, sem arról, hogy megtisztuljunk egy veszélyes érzéstől, és hirtelen megkönnyebbülünk – ahogy Arisztotelész gondolta; hanem, hogy átlépve az iszonyatot és a szálnalmat, *magunk legyünk* a jövő örök gyönyöre, amely magában foglalja a *rombolás gyönyörét* is (*die Lust am Vernichten*). És itt újra érintem azt a helyet, ahonnan indultam. *A tragédia születése*-ben értékeltem át első ízben minden értéket. Visszatérek a földre, amelyből nő akaratom, *hatalmam* – én, a filozófus Dionüszosz utolsó tanítványa – én, aki az örök visszatérést tanítom” (*Götzen-Dammerung, Werke*, II, p. 1032).

4. Össze kellene hasonlítani *A színház és hasonmása* című művet az *Esszé a nyelvek eredetéről*-l és a *Tragédia születésével*, Rousseau és Nietzsche minden csatolt szövegével, és ebből helyreállítani az ellentétek és analógiák rendszerét.

5. „Ebben a színházban minden alkotás a színpadról jön, gyökereit és fordítását egy titkos pszichikai impulzusban, a szavak előtti Beszédben találja meg” (IV, p. 72). „Ez az új nyelv sokkal inkább a nyelv SZÜKSÉGESÉGÉBŐL indul ki, mint a már megformált beszédből” (p. 132). Ebben az értelemben a szó a jel, az élő beszéd kimerülésének, az élet betegségének tünete. A szó mint tiszta beszéd, alávétve az átadásnak és az ismétlésnek a nyelvben lévő halál: „Azt mondhatjuk, hogy a szellem megadta magát a beszéd tisztaságának” (IV, p. 289). Annak szükségességéről, hogy „megváltoztassuk a beszéd célját a színházban”, vö. IV, p. 86-7-113.

6. Az *Álmok és irányításuk módjai*-t (*Les Rêves et les moyens de les diriger*) (1867) a *Vases Communicants* elején idézi.

7. „Egy valószínűtlen lélek nyomorúsága, melyet feltételezett pszichológusok csoportja sohasem szűnt meg az emberiség izmaiba tűzni” (Roger Blin-nek írt levél, 1946 márc. 25.). „A középkor Misztériumaiból csak nagyon kevés és nagyon vitatható dokumentum maradt ránk. Az biztos, hogy ezeknek szcenikai szempontból tiszták a forrásai, melyeknek a színházban már évszázadok óta nyoma sincs, de találhatunk a lélekről szóló elfojtott vitákban egy olyan tudományt, amit a modern pszichoanalízis még éppen csak, hogy felfedezett, de egy sokkal kevésbé hatékony, és morálisan sokkal kevésbé termékeny jelentésben, mint az előcsarnokokban játszott misztikus drámák” (1945 feb.). Ez a töredék megsokszorozza a pszichoanalízis elleni támadásokat.

8. „Ha ilyen költői és aktív önmegvalósításra vágyunk a színpadon, el kell fordulnunk a színház mai emberi, lélektani felfogásától, s vissza kell találnunk vallási, misztikus felfogásához, amelyhez régóta semmi érke. Ha a *vallási és misztikus* jelző használatát nyomán az embert afféle sekrestyesnek vagy amolyan analfabétá, csak az imamalom forgatásához értő buddhista templomi boncnak nézik, az csak arra vall, mennyire képtelenek vagyunk a szavak teljes jelentését átfogni...” (K.sz. 105. o.). „Ebben a színházban az, akit nyugati színházi nyelvünkben rendezőnek nevezünk, kiszorítja a szerzőt; afféle mágussá, a szent szertartások nagymesterévé válik. De olyan anyaggal dolgozik, olyan témákat lehel életre, amelyek nem tőle, hanem az istenektől származnak. Pontosabban, állítólag a Természet olyan eredendő csomópontjaiból, amelyeket előszeretettel látogatott egy kettős szellem. A rendező a TÁRGYIASULT SZELLEM remegteti meg. Azt a fajta elsődleges Testiséget, amelytől a Szellem soha nem szakadt el” (K.sz. 118. o.). „Van bennük valami [a bali-szigeteki színház előadásaiban] a vallási rítusok szertartásából, abban az értelemben, hogy kiirtják a nézőből a valóság tettetésének, nevetséges utánzásának gondolatát...Kertelés és kerülő út nélkül érik el, keltek fel, rezgetik meg a gondolatokat, a lelkiállapotokat, amelyekre töreksenek. Szemlátomást olyasfajta ördögűzéssel van dolgunk, amely arra hivatott, hogy RÁNK SZABADÍTSA démonainkat” (K.sz. 118. o., vö. p. 318-19 és V, p. 35).

9. A félelem egyezsége ellenére, amely életet adott az embernek és az Istennek, vissza kell állítani a rossz és az élet, a sátáni és az isteni egységét: „Én, M. Antonin Artaud, születtem 1896 szeptember 4-én Marseille-ben, én Sátán vagyok és isten, és nem kérek a Szent Szűzből” (*Rodezi írás*, 1945. szept.).

10. Az integrális előadásról vö. II, p. 33-34. Ezt a témát gyakran kísérik a részvételre, mint „érdekelte érzélem”-re tett utalások: ez az esztétikai tapasztalat, mint érdek

nélküliség kritikája. Utal a kanti művészetfilozófia nietzschei kritikájára. Sem Nietzsche-nél, sem Artaud-nál nem kell ennek a témának ellentmondania a játékos érdek nélküliség értékének a művészi alkotásban. Éppen ellenkezőleg.

11. A kegyetlenség színháza nemcsak előadás nélküli előadás, hanem hallgatók nélküli beszéd is. Nietzsche: „Az embernek a dionüszoszi extázis rabjaként, akárcsak az orgiázó tömegnek, nincs hallhatósága, amellyel közölni tudna valamit, míg az epikus mesélő, azaz általában az apollóni művész feltételezi ezt a hallgatót. Ezzel szemben, a dionüszoszi művészet lényegi eleme, hogy nincs tekintettel a hallgatóra. Dionüszosz lelkes szolgáját csak a hozzá hasonlók értik meg, ahogy azt már mondtam. Am ha egy hallgatóval képviseltetnénk magunkat a dionüszoszi extázis egyik járványszerű kitörésén, olyan sorsot kellene jövedőlnünk neki, mint Pentheusz-nak, a tolakodó profánnak, akit lelepleztek és széttéptek a menádok”... „Az opera viszont, a leghatározottabb tanúbizonyságok szerint a *hallgatónak azzal az igényével* kezdődik, *hogy megértse a beszédet*. Micsoda? A hallgatónak *igényei* vannak? A beszédet meg kell érteni?

12. J. Paulhannak írt levél (1936 január 25.): „Azt hiszem, megtaláltam könyvemnek a megfelelő címet. A SZÍNHÁZ ÉS HASONMÁSA (*Le théâtre et son double*) lesz, mert ha a színház lemásolja az életet, akkor az élet lemásolja a valódi színházat... Ez a cím felelni fog a színház minden mására, melyeket, azt hiszem, annyi éve megtaláltam: a metafizika, a pestis, a kegyetlenség... A színpadon áll helyre a gondolat, a gesztus és a tett egysége” (V, p. 272-73).

13. Ha újból tisztázni akarjuk a különbség fogalmát, akkor vissza kell vezetnünk a nem-különbséghez és a teljes jelenlétéhez. Ez súlyos következményekkel jár minden anti-hegelianizmusnak ellenálló kísérletre nézve. Úgy tűnik, csak úgy tudjuk elkerülni, ha a különbséget a lét jelenlétként való meghatározottságán kívül gondoljuk el, a jelenlét és a távollét alternatíváján kívül, és mindazon kívül, amit ezek uralnak, ha a különbséget mint az eredet tisztátalanságát gondoljuk el, azaz mint különbséget ugyanannak a véges ökonomiájában.

14. Ismét Nietzsche. Ismerjük szövegeit. Így például a *Herakleitosz nyomában*: „És ahogyan a gyermek és a művész játszik, úgy játszik az örökké eleven tűz is, épít és rombol ártatlanul – és ezt a játékot játsza az *Aión* önmagával... A gyermek egyszer csak félredobja játékát, ám hamarosan ártatlan szeszéllyel nekilát újra. De amit építeni kezd, szabályosan, belső törvények szerint kapcsol, illeszt mindent össze és formál mindent át. Így csak az esztétikai embere szemléli a világot, aki a művész és a műalkotás létrejöttének példáján tapasztalta meg, hogyan lehet mégis törvény és igazság a sokféleség harcában, hogy áll a művész szemlélődőn a műalkotás fölött és egyben munkálva benne, hogyan kell párosulni a műalkotás megtermékenyítésére szükségserűnek és játéknak, ellentmondásnak és harmóniának.” (*A filozófia a görögök tragikus korszakában*, ford. Molnár Anna, Werke, Hanser, III, p. 367-7).

A DRÁMAÍRÓ HALÁLA

ADRIAN PAGE

Az irodalomelmélet jelenkori burjánzása ellenére a modern dráma kevés figyelmet kap. Ennek talán az egyik oka az, hogy a modern drámát nem jellemzik azok a hibák, amelyekre a modern elmélet igyekszik rávilágítani. Deklarálva a „szerző halálát”, Barthes úgy fogalmazott, hogy „Ma már tudjuk, hogy a szöveg nem szavak sorozata, egyetlen ‘teológiai’ jelentés (a Szerző-Isten ‘üzene-
netének’) kinyilatkoztatása, hanem olyan sokdimenziós tér, ahol az írások sokasága – melyek közül egyik sem eredeti – keveredik és ütközik egymással.” A színházi rendezők munkájuk során ezt teljes mértékben figyelembe veszik: a színdarabok előadásait nem köti az az igény, hogy a drámaírók pusztán szándékait jelenítsék meg. Olyan drámaírók, mint Beckett vagy Pinter nyíltan bevallották, hogy képtelenek, és nem is hajlandók megfogalmazni saját műveik jelentését. A modern színház alkotói közül valószínűleg kevesen értenének egyet azzal a Barthes által erőteljesen támadott vélekedéssel, amely szerint „Ha szerzőt rendelünk a szöveghez, úgy korlátok közé szorítjuk azt, egy végső jelölőt ruházunk rá, lezárjuk az írást.” Az igény a szerző halálának deklarálására, valamint a szöveg valódi forrásaként felfogott szerző fogalmának megkérdőjelezése közelebb áll az irodalomkritikához, mint a színházhoz. Abban az értelemben, ahogyan Barthes használja a kifejezést, a drámaíró már bizonyos ideje „halott”. A színházi produkciók élénken illusztrálják a színházban dolgozók számára magától értetődő szabadságot a drámai szövegekkel kapcsolatban.

Az irodalomelmélet így bizonyos mértékben a dráma jellemzőit vette magára: ahogy Terry Eagleton fogalmaz: „A legtöbb irodalomelmélet voltaképpen akaratlanul is ‘előtérbe helyez’ egy bizonyos műfajt és általános megállapításait ebből vonja le.” A dráma fogalmának az elméletbe való beszűrődését példázza az elterjedt analógia az irodalmi olvasó és a dráma megjelenítője között. Az olvasó és a színházi alkotó egyaránt felelős saját szövegeinek valóban jelentéssel bíró formában való megértéséért: egyrészt irodalmi interpretációként, másrészt színdarabként. Ilyen beavatkozások nélkül a szövegek egyike sem volna a legteljesebb értelemben létezőnek tekinthető. Az analógia segítségével Barthes megkülönbözteti a szöveghez kreatív módon közelítő olvasót a passzív fogyasztótól, aki kritikátlanul magáévá teszi a látszólagos jelentést.

Annak felismerése azonban, hogy a drámai szövegekhez kreatív olvasat rendelhető, problematikusabb teszi a szöveg és az előadás viszonyát. Eagleton leszögezi, hogy „egy drámai produkció az alapjául szolgáló drámai szöveget nem ‘kifejezi’, ‘visszatükrözi’ vagy ‘reprodukálja’, hanem ‘létrehozza’ azt, egyedülálló és át nem alakítható entitássá formálva”. Ha a produkció alkotója igazán kreatív, akkor bizonyos módon különböznie kell a drámai szövegtől, halvány imitációját kell nyújtania. A dráma esetében a szöveg és az előadás különböző jelölő rendszerekhez tartoznak, míg az irodalommal kapcsolatban felvetődik, hogy a szöveg olvasatát létrehozó személy a jelentés felszínre kerülésének egyetlen csatornája. A drámai produkcióról általában úgy vélekednek, ahogyan Erika Ficher-Lichte fogalmaz: „az egyszerre önálló mű és a forgatókönyv transzformációja.” Az előadás-szöveget ezért az írott változat nem mindenben határozza meg, mert úgy az alkotó munkája nem volna több kifejtésnél és újra-alkotásnál. Ugyanakkor, ahol létezik írott szöveg, ott az bizonyára valamiféle kapcsolatban áll az előadással, amennyiben a színpadi látványt úgy tekintjük, mint ugyanannak a darabnak az előadását. Így a kétféle „alkotó” analógiája meggyengül, megmutatva, hogy a színházi alkotó közel sem bír akkora szabadsággal, mint Barthes olvasója.

Martin Esslin *The Field of Drama* című könyvében a drámakritika területén egész sor újabb elméleti megközelítést vezet be, így azt a nézetet is, miszerint „a dráma aligha redukálható egy egyedi alkotó egyértelmű, személyes állítására, amely a kibocsátott üzenet minden elemének és jelének pontos jelentését teljes mértékben meghatározza.” Esslin elfogadja a teljes szerzői kontroll „halálát”, más-
képp fogalmazva – és a szöveg kezelését ponosan irányító drámaíró jelenlétének hiányában – azt



állítja, hogy a dráma „a mimetikus cselekvés modellje”, amely a valóság „látszatát” nyújtja. A közönségnek így lehetősége nyílik a színházi jelek szabad értelmezésére, mert olyan látvány kínálkozik számára, amely éppúgy nyitott az értelmezésre, mint a körülöttünk levő világ. Noha ez a helyzet biztosítja a közönség szabadságát, felmerül a kérdés, hogy a drámaírónak van-e bármilyen mértékben befolyása a szöveg befogadására. Esslin saját elméletének visszhangjaként tekint Artaud híres művének címére: *A színház és hasonmása*, ebben a színház a vele azonos valóság reprezentációja.

Derrida Artaud-olvasata azonban radikálisan különbözik Esslinétől: úgy véli „Artaud le akar számolni a művészetet imitációként elképzelő felfogással”.⁷ Derrida szerint Artaud kétségbevonja, hogy a színház re-prezentációja valaminek, ami eleve létezik. A Kegyetlenség színháza a közönségben mély érzelmeket keltő, átütő látványt igyekszik nyújtani. Mint ilyen, ennek egy új, egyedülálló módon lejátszódó eseménynek kell lennie, amely önmagában zavart keltő és nem a zavart keltő valóságra való utalás. Ebben az értelemben Artaud színháza nem úgy mása az életnek, hogy pontosan megegyezik vele, hanem „Maga az élet abban a mértékben, amennyiben az reprezentálhatatlan.”⁸ Artaud színháza visszautasítja a szöveg és a Szerző-Isten dominanciáját, javasolja helyette „a *deviáció* (kurzíválás tőlem) színházát az előre megalkotott alapként működő szövegtől, mint olyan törvénytáblától, melyet az eredeti világ egyetlen irányítójaként fellépő Isten-Szerző írt.”⁹ Az író ilyen hatalommal felruházni annyi, mint korlátozni az előadók alkotói szabadságát, ellátni magunkat egy új, „hihető valósággal”, ahogyan Artaud fogalmaz.

Ezért Derrida Artaud-t a posztstrukturalizmus szövetségesének tekinti, mivel elmélete visszutasítja azt a nézetet, amely szerint a színház csupán a drámaíró és a közönség közötti kommunikáció eszköze. Ha feltételezzük, hogy a drámai szöveg „tartalmazza” az előadást, úgy annak a példáját adjuk, amit Derrida a „jelenlét metafizikájának” nevez, és a logocentrizmus doktrínája mellett érvelünk, amely az írást a beszéd pontos átírásának fogja fel. Artaud vonzereje Derrida számára abban rejlik, ahogyan az előadást az írott szöveg meghatározhatatlan elemeivel való „szabad játék” példajaként írja le.

Az előadás teljes elkülönítése a szövegtől azonban azt jelenti, hogy a drámaíróknak reménye sem lehet arra, hogy a valóságot tükrözzék, és társadalmi jelentőséggel bíró témákat célozzanak meg. Amíg gyakran úgy tűnik, hogy az irodalomelmélet elzárja a szöveget a valósággal való bármiféle kapcsolattól, a modern dráma fenntartja az igényt az olyan írásokra, melyek társadalmi kérdésekre hívják fel a figyelmet. Így a dráma által az irodalomelmélet számára megfogalmazott kihívás egy olyan színházelmélet létrehozását sürgeti, amely teret enged némi didaktikus szándéknak anélkül, hogy alkalmazná a drámaíró által szentesített egyedi jelentés fogalmát. E gyűjtemény fókuszpontjai közül az egyik fő probléma annak a mértéke, amennyire a drámaíró, mint a jelentés kezelője feltámasztható anélkül, hogy elnyomná a szövegre adható kreatív válaszokat.

Artaud elméletei a drámaíró autoritásának legnyomatékosabb megkérdőjelezését jelentik, de csak annyira, amennyire a drámai szöveg az előadás természetére nézve *törvényhozói* szerepben lép fel. Még ő is arra kényszerült, hogy leírja, amit előadásra szánt – jegyzi meg Derrida –, noha hevesen tiltakozik az író „diktátorsága” ellen. Artaud igyekezete eltávolítja a színházat irodalmi gyökereitől, ahol annak ereje a kimondott szóban rejlik. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a dráma olyan témákkal ne foglalkozzon, mint az elnyomás. Ahogyan ezt Artaud szándékosan paradox módon megfogalmazta: „az analfabétáknak írok”.¹⁰ Christopher Bigsby írta le néhány részletét annak a folyamatnak, ahogyan a jelenkori dráma, amely a társadalmi témák bemutatására vállalkozik, kezdi elveszíteni a bizalmát az írott szóban.¹¹ Ez részben a saussure-i nyelvészet hatásának tudható be, amely elterjesztette azt az elképzelést, hogy a nyelv valójában nem olyan struktúra, amely a valóság struktúrájának felel meg, hanem ideológiai forrású struktúrák egymásra vetítődése. A saussure-i nyelvészet ezért azt a nézetet támasztja alá, amely szerint a nyelv nem egyszerűen mimetikus, és a valóság reprezentálásának mindenki számára befogadható eszköze, valamint azt implikálja, hogy a reprezentáció mindenképpen magán viseli az író ideológiájának a nyomait. Ha ugyanakkor a nyelv nem a reprezentáció „semleges” eszköze, akkor a színházi közönségtől elvárható, hogy egy darabot eltérő módon értelmezzen.

Derrida megjegyzi, hogy Artaud írásaiban „megoldást” javasol a drámaíró autoritásának problémájára; úgy látja, hogy „Az olyan színházat, amely nincs alárendelve a nyelv ilyen szerkezetének, sem kiszolgáltatva a rejtett inspirációból származó spontaneitásnak, más nyelv és másfajta írás szabályai szerint kell irányítani.”¹² A drámára nézve további kihívást jelent Caryl Churchill és a hozzá

hasznló drámaírók kezdeményezése, vagyis egy olyan jelölés kifejlesztése, amely anélkül irányít, hogy pontosan előírná, a dráma miképpen kezelhető előadás esetén, és amely társadalmilag releváns témákkal foglalkozik.

Judith Thompson fejezete, a „The World Made Flesh: Women and Theatre”, megmutatja, hogy Artaud írásai miképp hasznosíthatók az elnyomás különböző formáitól szenvedő nők életének reprezentálására a valóság tényeinek megmutatásával ahelyett, hogy közvetlenül beszélnénk róluk. A feminista irodalomelmélet bírálja azokat az „esszencialista” elméleteket, amelyek szerint van valamilyen reprezentálandó feminin természet, és arra is rámutat, hogy nyelvünk nem alkalmas arra, hogy a nők életét teljes valóságában kifejezze. Judith Thompson a modern dráma területéről Artaud és Brecht eljárásait hasznosító példákat sorakoztat fel, így érvelve amellett, hogy a színház függetlenné válása mimetikus és irodalmi hagyományaitól lehetőséget biztosít a nők számára, hogy megalkossák azok világát, akik nem mindig vannak olyan nyelvi erő birtokában, hogy artikulálják saját fájdalmukat.

A DRÁMA ÉS A KLASSZIKUS REALISTA SZÖVEG

Gyakran felmerül, hogy az olyan dráma, amelyik csupán párbeszédekből áll a drámaíró nyilvánvaló beavatkozása nélkül, így tisztán „az élet szeletének” fogható fel. Szondi „abszolút dráma” fogalma a végsőkéig viszi a „drámaíró halálát”: „A Drámaíró hiányzik a drámából. Ő ([he] sic) nem beszél; beszélgetést létesít. A dráma csak mint egész tartozik a Szerzőhöz, és ez a kapcsolat csak a drámának mint műnek a valóságára jellemző mellékkörülmény.”¹³ Jochen Schulte-Sasse Szondi munkájának bevezetőjében így kommentál: „Szondi ragaszkodása a művészet mimetikus természetéhez közömbösíti kritikai módszerét.”¹⁴ Saussure nem arra helyezi a hangsúlyt, amire a nyelv utal, hanem a jelek rendszerén belüli összefüggésekre, amelyek megmutatják a valóság nyelv általi strukturáltságának módját. A klasszikus realista szöveg elmélete azonban azt a kérdést vetette fel, hogy az író miképp irányíthatja és dominálhatja a befogadásunkat, és hogy mi tekinthető a valóság hamisítatlan reprezentációjának.

Colin MacCabe úgy definiálja a klasszikus realista szöveget, hogy „abban a diskurzusok



Szereplők

Ő, aki CLARA PASSMORE, aki a SZÜZ MÁRIA, aki a FATTYÚ, aki BAGOLY

A FATTYÚ FEKETE ANYJA, aki a TISZTELETES FELESÉGE, aki BOLEYN ANNA

ISTENVERTE APA, aki a VÁROS LEGGAZGADABB EMBERE, aki a HALOTT FEHÉR APA, aki PASSMORE TISZTELETES

A FEHÉR MADÁR, aki PASSMORE TISZTELETES KANÁRIJA, aki ISTEN GALAMBJA

A NÉGER FÉRFI

SHAKESPEARE, CHAUCER, HÓDÍTÓ VILMOS

A szereplők lassan változnak át egyik identitásukból a másikba, mindig magukon hagyva néhány ruhadarabot előző alakjaikból, hogy emlékeztessenek bennünket arra, milyen az a világ, amelyben ő, aki Clara Passmore, aki a Szűz Mária, aki a Fattyú, aki a Bagoly él.

SZÍNHELY: A helyszín egy new york-i metró a londoni Tower egy harlemi hotel a Szent Péter Katedrális. A szín úgy van kialakítva, mint egy metrókocsi. A hangok a metró jellegzetes hangjai, és láthatóak a földalatti fő elemei az oszlopok. Az ülések a színpadon olyanok, mint a metró ülései: az egyiken Ő, aki ül, a másik a NÉGER FÉRFI ülése.

Az ülésen egy egyszerű, sápadt NÉGER NŐ ül, aki túl hosszú nyári pamutruhát visel, és fehér keresztpántos szandált. A semmibe bámulva ül. Ő CLARA PASSMORE, aki SZÜZ MÁRIA, aki a FATTYÚ, aki a BAGOLY. Ő, aki halkán beszél, ahogy az mondjuk egy savannah-i néger tanítótól várható. Ő, aki fehér zsebkendőket hord magánál, Ő, aki jegyzetfüzeteket cipel magával, amelyek, akárcsak a zsebkendők, a darab során folyton leesnek. Ő mindig felkapkodja őket, dühödten belepillant az egyik jegyzetfüzetbe, zavarodottá válik, és rendetlen kupacba rakja a füzeteket, majd megint leejti őket, stb. A szín zötykölődik, a fények villognak, az ajtók csapódnak. Amikor ki- és beszállnak, metrókocsin utazó emberek módjára mozognak, és a vonat hangját, az acélkerekek csikorgását is hallani lehet. A FEHÉR MADÁR szárnyai csapkodjanak hangosan. A kapuk, a főoltár, a mennyezet és a Kupola olyan, mint a Szent Péter Katedrálisban, a falak a londoni Towerra hasonlítanak.

A zene, amit Ő, aki a vele történetek legerőteljesebb, legvadabb pillanataiban hall, legyen a Haydn D Kürt Concerto harmadik tétele.

A színpadon lévő tárgyakat (szakállak, parókák, arcok) úgy kell használni, mint ahogy az emberek mindennapi tárgyakat, pl. kanalakat vagy újságokat használnak. A Tower Kapuja fekete, de mégis úgy csapódik, mint egy metrókocsi ajtaja. Az AJTÓK BECSAPÓDNAK. Négy ember lép be különböző irányból. SHAKESPEARE, HÓDÍTÓ VILMOS, CHAUCER és BOLEYN ANNA. Shakespeare, Hódító Vilmos, Chaucer és Boleyn Anna ruháiba vannak öltözve, de egyúttal metrón utazó idegenek is egy nyárárszakán, és egyben a

közötti hierarchia áll fenn, amely a szöveget alkotja, és mindez az igazság empirikus fogalma szerint definiálható.”¹⁵ MacCabe munkája a tizenkilencedik századi regénnyel kapcsolatban a *James Joyce and the Revolution of the Word*-ben megmutatja, hogy mindez hogyan érhető el egy szerzői metanyelv segítségével, amely magyarázza a narratív diszkurzust, és megbízható értelmezést nyújt az olvasónak arról, hogyan kell érteni az egyenes beszédet. A médiákban azonban, ahol az író jelenléte nem annyira egyértelmű, a technológia adódik az olvasás hierarchiájának megszervezésére. A politikai televíziós közvetítések például gyakran mutatják a politikust otthonos környezetben úgy, hogy a képernyő nagy részét betölti. A hatás szerint olyan valakivel állunk szemben, aki belépett az otthonunkba egy interperszonális szinten zajló kényelmes beszélgetésre, és hasznos tanácsokkal lát el bennünket. A televízió különösen alkalmas az ilyen hatásnak, mint a megnyilatkozás eszközének az elérésére; a közvetítést lehetővé tevő költséges technológiák egész sora a háttérbe szorul, hogy a megnyilatkozásra, az elmondottakra összpontosítsunk. A média, amely ebben a folyamatban közreműködik, könnyen elfeledteti velünk, hogy amit látunk, az a valóság konstrukciója, és nem maga a valóság. Emellett a színházban különböző módon létrehozható a drámaíró közvetlen hatása a szövegre, amelyből hiányzik. Az előadás-szöveggel kapcsolatban Derrida arra emlékeztet, hogy a sugó képviselheti az író autoritását az előadók felé. A drámai szöveg lehetőséget ad a drámaírónak arra, hogy előírja, hogy bizonyos jelenetek, hiányuk ellenére miképp játszhatók. Azzal, amit Martin Esslin *Nebentextnek* nevez, vagyis a színpadi utasításokkal a drámaírónak lehetősége van pontosan előírni, hogy a párbeszéd miképpen játszandó, és hogy milyen hatást kíván vele elérni. John Osborne *Dühöngő ifjúságának Nebentextjében* olyan sorok találhatók, mint „Jimmy kissé magához tért, és sikerül majdnem érthetően beszélnie” (p. 67), amely nagyon hasonló funkciót gyakorol, mint a tizenkilencedik századi regényíró metanyelve.

Colin MacCabe szintén idézi a *Klute* című film példáját, amelyben, noha a realizmus darabjaként mutatták be és értékelték, lehetőség nyílik Klute, a detektív számára, hogy olyan szubjektum-pozíciót foglaljon el, amelyből az autoritás igényével beszélhet a nőről, Bree-ről, ami által a róla való tudás birtokosává válik. Rajta, és nem egyszerűen a film narratív struktúráján keresztül véljük megtudni az igazságot Bree életéről. Klute szerepe, hogy összefoglalja a nő létezését, és mint ilyen, nem is keveredik máshol ellentmondásba. A színpadi drámában ugyanez az eljárás alkalmazható. Jimmy Porter olyan metadramatikus megjegyzéseket tesz a darab végén, amelyek felfoghatók a darab jelentésére irányuló kritikaként. Ennek egyik példája a következő értékelés: „Mindnyájan szökni akarunk a gyötrellem elől, hogy éljünk. De legfőképp a szerelem elől.” (p. 107) Ezt a megjegyzést általánossága és nyílvánvalóan elemző megközelítése miatt a közönség könnyen felfoghatja úgy, mint a darab végső magyarázatát. Kritikai elfogulatlanság szükséges ahhoz, hogy belássuk, hogy ez éppúgy lehet érvényes magára Jimmyre, és hogy ő nem képes olyan külső megfigyelőként magyarázatot kínálni, aki teljesen elkülönül a szituációtól, amelyről kijelentést tesz. MacCabe a „domináns megfigyelő pozíciójának” nevezi azt a helyzetet, amelyben a közönség az események „igazságát” egy bizonyos nézőpontból kifejtve ismerheti meg. MacCabe szerint ez a pozíció nem képes kezelni a valóság ehhez hasonló ellentmondásait. Jimmy Porter nézőpontjából nem valószínű, hogy a közönség kritikus nézővé válik.

Chris Pawling és Tessa Perkins a *Popular Drama and Realism: The Case of Television* című munkájukban vitába szállnak MacCabe álláspontjával, miszerint a realizmus zárt szövege a művészetnek nem „progresszív” formája, mert „olyan pozícióban rögzíti a szubjektumot, amelyből minden magától értetődővé válik”, ezáltal megvonja a közönségtől azt a lehetőséget, hogy a kritikai álláspontot magáévá tegye. Baloldali írók felhívják a figyelmet a televíziós naturalizmus hatásaira, mert az képtelen kiaknázni a médium képességét az objektív megjelenítésre. John McGrath például azon az alapon bírálja a műfajt, hogy „A naturalizmus mindent a viszonyok zárt rendszerén belül tartalmaz. Minden állítást a beszélő szereplő helyzete közvetít.... A társadalomról való kép megjelenítése szempontjából csupán egy kis csoport szubjektív tudat megmutatására képes, alig többre.”¹⁶ McGrath ellenvetése a televíziós naturalizmussal szemben nagyon hasonló a klasszikus realizmus kritikájához, ahol elvárhatnánk, hogy hamisítatlan képet kapjunk a dolgokról úgy, ahogy vannak, csak az egyes szereplőknek a narratívra vonatkozó magyarázatait találjuk.

Pawling és Perkins rámutatnak, hogy a MacCabe progresszív formai jellemzőit magáévá tevő televíziós dráma ugyanakkor képes rögzíteni a szubjektumot a domináns megfigyelő pozíciójában annak ellenére, hogy a nézőt szembesíti az író reprezentációs keretével, és világossá, átláthatóvá teszi a

ARTAUD

megnyilatkozás aktusát. Az efféle jellemzőket mellőző drámát is vizsgálják, ahol Esslin megfogalmazásában a „a ‘Haupttext’ és ‘Nebentext’ (a szavak és a színpadi utasítások) elválaszthatatlanul összekapcsolódnak.”¹⁶ Az ilyen jellegű produkciókban a néző számára így is adódik számos szubjektum-pozíció, amelyeket gondosan meg kell különböztetnünk. *Tenko* példája támasztja alá azt a nézetet, hogy a drámafró realista stílusban megszólíthat egy témát anélkül, hogy feláldozná a néző kritikai szabadságát. (...)

TÚL A REPRESENTÁCIÓN

A színházi előadás különálló jelölő egységek szintjén való elemzésének nehézségeiről értekezve Keir Elam így ír: „Csak abban az esetben reménykedhetünk a diszkurzus ‘felszeletelésében’, ha az előadást saussure-i értelemben *parole*-ként fogjuk fel, melyet olyan színházi *langue* irányít, amely kijelöli az illető egységeket, és létrehozza a szelekcióra és a kombinációra vonatkozó szabályokat.”¹⁷ Az a strukturalista elgondolás azonban, amely szerint a szemiotikának vánnak olyan általános szabályai, amelyekből a jelek konkrét használatára lehet következtetni, figyelmen kívül hagyja a dráma képességét arra, hogy új jeleket alkosson és új konвенciókat hozzon létre. Julia Kristeva szemiotika-kritikája nem ért egyet azzal, hogy a szemiotika tudományos modellre támaszkodik, ami által az elmélet segítségével megjósolható a jelek használata. Kristeva számára a szemiotika nem olyan teljes körű elmélet, amely leírja a jelek minden lehetséges használatát, hanem amely állandóan módosul az új jelrendszerek felfedezése által. Toril Moi megjegyzi, hogy „A nyelv számára komplex folyamat [process], nem pedig monolitikus rendszer.”¹⁸

Ez nem jelenti azt viszont, hogy a szemiotika a jelölés alapelveinek hasztalan kutatása volna. Ezzel együtt Kristeva úgy véli, hogy a szemiotikára nem a körköröség, hanem a progresszivitás jellemző: folytonos igyekezet a jelhasználat új jelrendszereket létrehozó sémáinak feltérképezésére, nem pedig minden elképzelhető jel átfogó elméletének megalkotására való törekvés. Így a szemiotikát – Kristeva szavaival – „nem választthatjuk el az őt konstituáló elmélettől”.¹⁹

Alessandro Serpieri próbálkozik meg egy ilyen önálló elmélet létrehozásával, javasolva,

londoni Tower őrei is. Soraikat ezek a szereplők soha nem egyedül mondják, hanem az egész csoport vagy annak egy része beszél.

ŐK Fattyú. (Messziről közelítenek, és végül körbeveszik. Szavaik hidegen hangzanak. Ő, aki számukra csupán egy börtönfogoly.)

Nem vagy az őse öneki.
Őr, tartsd zár mögött.
Fattyú.

Ő Le kell engednetek a kápolnába, hogy láthassam őt. Ő az apám.

ŐK Az apád? (Gúnyolódva.)

Ő Ő az apám.

ŐK Tartsd zár mögött, őr.

(SHAKESPEARE átmegy a kapuhoz és felemeli a kezét. Nagy CSAPÓDÁS hallatszik, mint amikor egy nagy ajtót becsuknak.)

Ő Ma reggel jöttünk. Őseink földjét látogattuk meg, apám és én. Nagyszerű volt a reggel, sötétben keltünk, taxival mentünk a Hyde Parkon és a Marble Arch-on keresztül a Buckingham Palotáig, a Lyons-ban ittunk reggeli teát, és kijöttünk a Towerbe. A kertekben sétáltunk, apám a karomra támaszkodott, és rólad beszélt, Hódító Vilmos. Apám szeretett téged, Vilmos...

ŐK (Közbeváguva.) Ha te vagy az őse, miért vagy Néger? Igen, hogy lehet, hogy Néger vagy, ha te vagy az őse? Tartsátok zár mögött.

Ő Le kell engednetek a kápolnába, hogy láthassam.

(A METRÓ MEQÁLL. Az ajtók kinyílnak. CHAUCER kiszáll. BOLEYN ANNA és HÓDÍTÓ VILMOS ottmaradnak és ŐT bámulják. CHAUCER és SHAKESPEARE visszajön, egy fekete öltönyös merev hullát cipelve. A hullán a haja a legfeltűnőbb: hosszú, selymes, fehér haj, amely lelóg, ahogy áthozzák a testet a kapun és az ő lábai elé teszik.)

ŐK Itt van az apád.

(Aztán mind kimennek különféle kapukon keresztül. Ő felemeli a halott férfit, és a jobb oldalon lévő sötét, faragott, magas háttámlájú székhez vonszolja. Ugyanekkor a jobboldali kapun belép egy sötét NÉGER FÉRFI sötét öltönyben, fekete szemüvegben, és leül a másik metrőrülésre. Fényvillanás, mozgás, kapucsapódás. A színpad egy és negyed fordulatot tesz, ahogy lejátszódik a következő jelenet. A NÉGER FÉRFI rendkívül egyenes derékkal ül, és figyeli ŐT, aki. Míg meg nem szólítja, egyfolytában figyeli vad, hideg tekintettel. A HALOTT APA halottnak tűnik. Halott. Mégis, ahogy ő figyeli, megmozdul, és életre kel. A HALOTT APA leveszi a haját és fehér arcát, majd a székről leemel egy fehér templomi öltözetet és felveszi. Fehér haja alatt fekete néger haj van. Ő most PASSMORE TISZTELETES. Miután felöltözött, körülnéz, mintha valami hiányozna. A METRÓ MEQÁLL, az ajtók kinyílnak. Az APA kiszáll, majd egy fehér elnyűtt Bibliával és egy arany madárkalitkával tér vissza, amely a szék mellett lóg. Rendkívül magabiztosan leül a székbe, egy pillanatra a kalitkára bámul, majd kinyitja a Bibliát és elkezd olvasni. Ő igen zavarodottan nézi, míg a tiszteletes el nem alszik. A szín egy teljes fordulatot tesz, amint BOLEYN ANNA piros rizst szór ŐRA, aki és a

hogy „*A dramatis personae* megszólalásait a deiktikus irányultság egységeinek alapján kell szegmentálni, amelyek minden esetben változnak, ha a referenciális tengely (a beszélőnek önmaga irányában, egy másik szereplő vagy egy jelen nem levő címzett irányában) a diszkurzuson belül megváltozik.”²⁰ A *Dühöngő ifjúság* szövegén vizsgálva azonban ez az elmélet Kristeva álláspontját támasztja alá. A következő sorokat Jimmy Porter mondja, amikor rájön, hogy Hugh anyját – ezt a hozzá nagyon közel álló asszonyt – szélhűdés érte. Alison támogatását keresi.

És téled is csak azt kapta, amit mindig, egész életében. Belerúgtál. (1) Add ide a cipőmet, légszíves. (2) Alison letérdel, és odaadja neki a cipőjét. (3) (maga elé. a lábát nézi) (4) Eljössz velem, ugye? (5) (Egy kis vállrándítással) Senkiye sincs már. (6) Szükségem van... rád... hogy elkísérj. (7) Alison szemét keresi tekintetével. de az asszony elfordul és feláll. (8) Odakint megszólalnak a harangok. (9) (p. 71)

Sepieri jelölésével megszámoztuk a deiktikus irányultságok sorrendjét, kijelölve a referencia megváltozásait. Nyilvánvaló, hogy nem minden referens-változásnak a beszélő az egyedüli forrása, ahogyan a harmadiknak sem, amelyik egy Alisonra vonatkozó színpadi utasítás. Éppígy a harangok, melyek Alison döntésének sürgős voltát jelölik, nem a beszélők deiktikus irányultságához tartoznak. Hogy a hetedik rész valóban egy irányultság-e – ahogy jelöltük – vagy három, annak eldöntésében Sepieri elmélete nem segít, de annak alkalmazása érdekében előzetesen eldöntendő. Kristeva véleménye szerint az elmélet folytonosan felveti a szöveg azonosítható szemiotikai egységeinek a kérdését, és módosításra szorul.

A szemiotikai alapelvek drámára jellemző kreatív alkalmazása előtérbe helyezi azokat a nehézségeket, amelyekkel minden reprezentációs drámaelméletnek szembe kell néznie. Eredeti módon használt drámai jelölők, melyek csak szoros szövegvizsgálat útján érthetők meg teljes egészében, nem igazán reprezentálhatnak máshol működő jelölő gyakorlatokat. Barthes úgy véli, hogy első látásra bizonyos „analógikus” valóságrepresentációk – a rajz, a festészet, a mozi és a színház – kód nélkülinek tűnnek. Ahol erős a hasonlóság, ott egyszerűen a létező tárgyakkal egy az egyben való megfelelés áll fenn. A szemiotikai kód hiánya közvetlen reprezentációnak tűnhet. Bahtyin azonban világossá teszi, hogy a kód hiánya milyen értelemben jelenti az üzenet eredetiségét: „A szemiotika kedveli az előre gyártott kód által közvetített előre gyártott üzeneteket, amíg az élő beszédben az üzenetek voltaképpen először jönnek létre az átvitel során, és végeredményben nincs kód.”²¹

Másképp fogalmazva, nincs olyan üzenettől független szabályrendszer, amelyik magyarázatot ad annak minden szemiotikai funkciójára. Ezért a kreatív írás – amilyen a dráma – inkább Artaud előadásához hasonlít annyiban, hogy nem máshol létező konvenciókat reprodukál, hanem inkább új gyakorlatot teremtet. Ha ez így van, akkor a drámaíró nem viselkedhet Szerző-Isten módjára, biztosítva, hogy az üzenet dekódolása pontosan a szándéknak megfelelően történjék, mivel egyetlen dekódoló folyamatban sem állnak a közönség rendelkezésére követendő szabályok. Az olyan drámaírók, mint Beckett és Pinter tartózkodása saját szövegeik jelentésének magyarázatától talán részben annak a ténynek a felismeréséből fakad, hogy amit írtak, az nem alkalmas arra, hogy bármilyen létező eljárás által „értelmezzék”.

A pszichoanalitikus elméletek képviselői rámutattak, hogy az illuzionista dráma, amely arra invitálja a közönséget, hogy az általa ismert élettel szembesüljön, a lacani tükör-fázis verziója, amelyben a közönség teljes azonosságot érzékel a látottak és önmaga között: „...az illúzióra építő realista színház ténylegesen meghívja a néző tekintetét, és az elhangzó szöveg naiv olvasására buzdítja, mint egy korábban létező világ tükörfázisa.”²² Elisabeth Wrigth értelmezésében Freud szerint a színház két funkciót tölt be: a központi figurával való tudatos azonosulás útján végbemenő vágy-kielégítés felszabadítását, valamint a privát „neurotikus tér” létrehozását, amely a nézőt titokban egy helyettesítő neurozissal való azonosulásra ösztönzi.²³ Philippe Lacoue-Labarthe megfigyelése szerint ez az arisztotelészi mimézis-tannal való szakítást vonja maga után, mivel a valóság teljes egészében „a reprezentáción kívül” jön létre.²⁴ Egy létező neuroziss ábrázolása helyett a színház a jelenség létrehozására ad alkalmat, így nem lehet egy cselekvés imitációja.

Audrey McMullan *The Eye of Judgement: Samuel Beckett's Later Drama* című írásában kérdést fogalmaz meg a drámai reprezentáció státuszával kapcsolatban, és emellett érvel, hogy Beckett megtagadja saját drámaírói tekintélyét, ezzel együtt azonban a színházi reprezentáció és identitás kérdés-

körébe tartozó témákra irányítja a figyelmünket. A tükör-fázis végével a Szimbolikus rend természetét kérdőjelezzük meg. A közönség szabadon reagálhat a fogalmak játéka, mely így létrejött, mégis maga a szöveg határozza meg azt, amit Derrida „játéktérnek” nevez.

(...)

A DRÁMA KÖZÖNSÉGEI

Amennyiben a jelenkori elmélet a kritika fókuszpontját egyre inkább a megnyilatkozás kontextusa felé közelíti, vagyis a diszkurzus létrejöttének tényleges szituációja felé, úgy a drámával kapcsolatban különös figyelmet igényel az előadás helyszíne és a közönség összetétele. Barthes olvasója, aki újdonsült szabadságot élvez a tekintélyelvű „teológikus” szerző hiányában, „nélkülözi a történelmet, az életrajzot és a pszichológiát, egyszerűen ő az a *valaki*, aki egy egyedi térben összetartja azokat a nyomokat, amelyek a szöveget konstituálják.”²⁵ Az ismeretlen olvasó funkcionális eszközzé válik, ami által a szöveg egysége áthelyeződik annak eredetétől (szerző) rendeltetéséhez (olvasó). Barthes a görög tragédiát említi példaként az olyan megformálásra, amelyben a szereplők nem képesek megérteni azokat a nyelvi kétértelműségeket, amelyek a közönség számára nyilvánvalóvá válnak, és felfedik a darab tragikus dimenzióját. Bahtyinhoz hasonlóan Barthes úgy véli, hogy a drámai diszkurzus a *superaddresse* valószínű válaszának szem előtt tartása mellett strukturalódik, és ez a harmadik fél képes arra, hogy korlátozza a szereplők diszkurzusaira jellemző hasadékokat és ellentmondásokat. Elizabeth Freund azok közé az elméletírók közé tartozik, akik megfigyelték, hogy ez a fókuszeltolódás az olvasót az enciklopédikus entitás státuszával ruházza fel, aki korlátlan tudás birtokában képes a szöveg kódjait megérteni. Így az olvasó, vagy a közönség tagja, inkább az „intertextualitás”, mint az „interszubbektivitás” helyszíne lesz.²⁶

A modern dráma közönségeinek és helyszíneinek sokszínűségével nem támaszkodhat ilyen ideális nézőre, aki minden esetben ennyire gazdag kulturális és ideológiai előismertekkel bír. A kulturálisan kódolt jelölőkre adott lehetséges válaszok eltérő volta ösztönözte arra az új kritikusokat, hogy az irodalomkritika érdeklődési köréből kizárják azokat a jelölőket,

HALOTT APÁra, aki most PASSMORE TISZTELETES. A többiek látják őt. Kimegy, és egy nagy fekete kapuval tér vissza, amit oda tesz, ahol az oszlop van. Ő, aki odaszalad BOLEYN ANNÁhoz.)

6 Anna, Boleyn Anna. (Boleyn Anna rizst szór *ŐRÁ*, aki *CLARA PASSMORE*, aki *SZÜZ MÁRIA*, aki a *FATTYÚ*, aki a *BAGOLY*.) Anna, te olyan sokat tudsz a szerelemről, ugye segítesz nekem? Elvitték az apámat, és most nem engedik, hogy lássam. Bezártak ebbe a toronyba, és látom, amint a tetemet átviszik temetni a Kápolnába és a haja lelóg. Engedj be a Kápolnába. Ő a vér szerinti apám. Ugye majdnem fehér vagyok, nem? Engedj be a Szent Péter Kápolnába. Kérlek, engedj le a Szent Péter Kápolnába. A lánya vagyok. (Úgy tűnik, Anna figyelmesen hallgatja, válaszul azonban átalakul a *FATTYÚ FEKETE ANYJÁ*vá. Saját hosszú ruhájának egy részét leveti, és rózsapiros, olcsó csipkeruhát vesz fel. Eközben iszonyú kuwik-szerű *SIKÍTÁS* hallatszik. Ő, aki erre visszaszalad a metróüléséhez. Elejti a jegyzetfüzetét. A *FATTYÚ FEKETE ANYJA* kitarja a karját Ő, aki felé. Ő visszamegy a kapuhoz.) Anna. (Mintha *BOLEYN ANNÁ*t akarná viszhahozni.)

FFA (A *FATTYÚ FEKETE ANYJA*) (Nevet, és egy fehér menyasszonyi csokrot dob hozzá.) Clara, én nem Anna vagyok. Én a Fattyú Fekete Anyja vagyok, aki fűzött valakire. (Karjait még mindig kinyújtva letérdel a kapu mellé, göndör haja szanaszét áll. Becsukott szemekkel fölfelé bámul és imádkozik. Aztán hirtelen abbahagyja az imát és a kapun keresztül elkezd *ŐT*, aki ráncigálni.)

(A *FEHÉR MADÁR* szárnyait hangosan csapkodva leszáll a Szent Péter Katedrális kupolájából és a kalitkába megy. *PASSMORE TISZTELETES* feláll és becsukja a kalitka ajtaját.)

6 Anna, én vagyok az.

FFA Clara, téged az Istenverte Apád nemzett, aki a Leggazdagabb Fehér Ember volt a Városban, meg valaki, aki főzött rá. Ezért vagy bagoly. (Nevet.) Ezért van az, hogy amikor látlak, Mária, sírok. Sírok, amikor Máriákat látok, sírok a halálukért.

(A *FEHÉR MADÁR* repdes. A *TISZTELETES* olvas. A *FATTYÚ FEKETE ANYJA* a kapunál áll, néz, aztán leveszi a rózsapiros csipkeruhát és a fekete arcot (fekete arca alatt halványabb néger arc van). lehúzza a haját, a hosszabb fekete haját, és fehér ruhát vesz fel. A ruhájából elővesz egy Krisztus képet, majd letérdel és felfelé bámul. Ő a *TISZTELETES FELESÉGE*. Míg ezeket teszi, a szín egyet fordul.)

A TISZTELETES FELESÉGE (Térdel. A *TISZTELETES* állva nézi őt. A *TISZTELETES FELESÉGE* egy fiolát vesz elő a ruhájából és feltartja.) Ez a szüzességem gyümölcse, bagolyvérű Clara, aki a Fattyú Clara Passmore, akinek a nevünket adtuk; nézd a Bagolyvért, ezért sírok, amikor Máriákat látok, sírok a halálukért. Bagoly Mary Passmore.

(Feláll, és kimegy az egyik oldalsó kapun keresztül. A *METRÓ MEQÁLL*, a kapuk kinyílnak, emberek jönnek be, a kapuk becsukódnak. A *METRÓ ELINDUL*. Ő, aki odamegy a *TISZTELETESHEZ*, mintha kérlelni akarná. A *Tiszteletes* erre

amelyek esetleg az olvasók szubjektivitásából erednek. W.K. Wimsatt például a következő distinkcióval érvel:

Stevenson rendszerének egyik leghangsúlyosabb pontja annak megkülönböztetése, amit egy szó *jelent*, és amit *sugall*. Ahhoz, hogy egy adott esetben megtegyük ezt a megkülönböztetést a szemiotikusok által elnevezett „nyelvi szabály” („meghatározása” hagyományos terminológia szerint) alkalmazására van szükség, egy olyan szabályra, amelynek az a szerepe, hogy rögzítse az egy szóra adott válaszokat. Az „atléta” szó *jelenthet* valakit, akit érdekel a sport más egyebek mellett, de csupán egy magas, fiatal embert sugall. A nyelvi szabály szerint „az atléták mindenképpen érdeklődnek a sport iránt, de nem biztos, hogy magasak.”²⁷

Wimsatt gondolatmenete az olvasót képzett lexikográfussá változtatja, aki képes ellenállni a jelölt felderítésére irányuló törekvésnek, és megelégszik a szavak referenciájával, vitathatatlan „jelentésével”. Wimsatt ragaszkodása ehhez a pozícióhoz valószínűleg annak tudható be, hogy ha nem áll rendelkezésünkre elegendő kritérium, hogy megkülönböztessük a személyes történet esetlegességeiből eredő jelölteket azoktól, amelyek a szövegből erednek, akkor nincs mód az irodalmi értelmezésre. A szerzői szándék volna a legalkalmasabb az ilyen megkülönböztetés megtételét lehetővé tevő kritérium szerepére, ami Wimsatt számára ellentétben áll a szándékot illető tévedés [intentional fallacy] tanításával. Így, noha Wimsattról elmondható, hogy igyekszik megszabadítani a szerző szigorú dominanciájától, olyan értelmezői szerepet ruház az olvasóra, amelyben annak feladata a szöveg előre megalkotott nyelvi szabályok szerint való megértése. Barthes lehetővé teszi az olvasó számára, hogy a textuális egység eléréséhez szemiotikai alapelvek segítségét is igénybe vegye, mégis Wimsattal együtt mindketten feltételezik az olvasó teljes kompetenciáját, és úgy tűnik, arra utalnak, hogy az olvasó köteles hű maradni valamiféle textuális egység fogalmához, ami megelőzi az értelmezést. Úgy tűnik, hogy a szerző zsarnokságát kezdetben a szöveg zsarnoksága váltja fel az olvasói szabadság korlátozásában.

Ha a *reader-response* elmélet „ideális olvasója” egy újabb fikció, amely csupán az előzetes szerzői szándék konszolidálására szolgál, akkor az elmélet még mindig adós a valóban felszabadított olvasó és közönség státuszának megfogalmazásával. Ezt kísérelte meg Louis Althusser a brechti színházról írott kritikájában. Althusser leszögezi, hogy „a darab *maga* a néző tudata”: a drámát a közönségre gyakorolt valószínűsíthető hatások alapján kell megítélni, nem pedig a szerző által sugallt elvont esztétika alapján. A közönség szerepének meghatározása során Althusser a közönség részvételének két modelljét tárgyalja. Az első a brechti elképzelés, ahol a néző „kívül áll a darabon, így mond ítéletet.” Althusser azon az alapon utasítja el ezt az elméletet, hogy „A darab nem tartalmazhatja saját történetének az ‘Utolsó ítéletét’, ahogy a néző sem lehet a darab legfelsőbb bírója.”²⁸ Nem lehetséges ideológián kívüli pozíciót felvenni, hogy tárgyilagos bíróként működve tévedhetetlen rálátásunk legyen a szövegre. A másik visszatartott modell a klasszikus színház közönségének feltételezett attitűdje; ebben az esetben a közönség azonosul a központi hős küzdelmeivel. Althusser rámutat, hogy az azonosulás olyan pszichoanalitikus fogalom, amely figyelmen kívül hagyja a közönség által a színházi gyakorlatba hozott tényezők különbözőségét. Fenntartja, hogy a színpadon éppen annyi ideológiai küzdelem folyik, mint a színházon kívül, és hogy nincs okunk feltételezni, hogy az előadás-szöveg ideológiáját a különböző érdekű és ideológiájú emberek sokasága kész elfogadni.

Althusser számára ebből a sajátos dilemmából a kivezető utat az jelenti, ha feltesszük, hogy a darab önmagán belül az ideológiától való távolságot hoz létre: ahelyett, hogy teljesen elkerülné az ideológiát, a darab kialakítja saját mechanizmusait; ezek segítségével olyan reflexív attitűd jelenhet meg, amely arra készíti a közönséget, hogy a szöveget saját ideológiai hajlandóságát szem előtt tartva egésszítse ki, ezáltal jutva el bizonyos fokú „ön-felismeréshez”.

A *Dühöngő ifjúság*ban található néhány ilyen mozzanat, különösen a darab végén, amikor Alison végül megtörik. Szembekerülve Alison végletes fájdalmával Jimmy így szól: „No, ne! Igazán, kérlek...Nem bírok”(p.110) A közönség dolga eldönteni, hogy Jimmy valami most kialakuló gyengeséget fejez ki Alison felé, és úgy kell rá tekintenünk, mint aki nem tudja elviselni Alison szenvedését, vagy egyszerűen csak igyekszik elkerülni minden további érzelmi kitörést, és csupán kerüli a témát. A darab egy pillanatra kikényszeríti a kérdés feltevését, és textuális hiánya révén helyet hagy a kö-

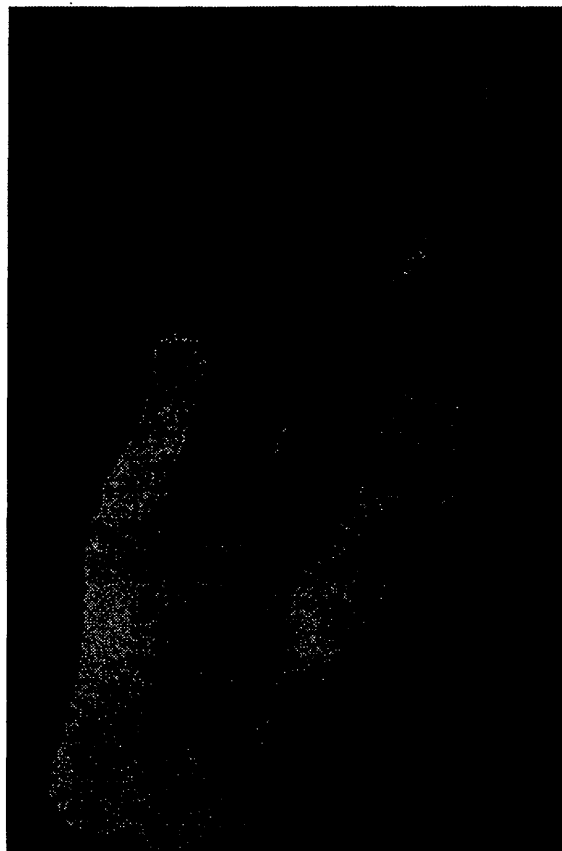
ARTAUD

zönségnek, hogy mind a saját, mind a szöveg ideológiájával aktívan szembenézzon, pótolva a diszkurzus hiányzó láncszemét.

Althusser szerint a drámaírónak figyelembe kell vennie a konkrét közönséget, amelyet megszólítani igyekszik, és a szöveget az általuk a színházba hozott tudás és ideológia függvényében kell megszerkeszteni, amennyiben magának a közönségnek a feladata, hogy kiegészítse a darabot. Rick Rylance a *Forms of Dissent in Contemporary Drama* című írásában az elmélet hatását vizsgálja olyan drámaíróknál, mint Howard Baker vagy Howard Brenton, és arra a következtetésre jut, hogy ez a két vezető politikai drámaíró éppen azon közönség létezésének a függvénye, amelyiknek az értékrendjét a leginkább bírálja. John McGrath azonban úgy kerül szóba, mint olyan drámaíró, aki közvetlenebbül foglalkozik közönsége valódi természetével, és tudatában van a kommunikációnak helyet adó színháznak, mint társadalmi kontextusnak. Rick Rylance úgy véli, hogy az elmélet önmagával szembeni elfogultsága elfedi a legértékesebb politikai motívumokat, és McGrath mutatja meg, miképp juthatunk el leginkább a színházhoz, mint politikai eseményhez.

„MIT SZÁMÍT, KI BESZÉL?”

Howard Brenton *H.I.D. (Hess is Dead)* című darabjában egy csoport tudóst fogadnak fel, hogy Rudolf Hess élettörténetét a hatalomnak tetsző formában újraírják. A tudósok úgy vélik, hogy értelmezésük „az igazság kódolása.... Beszámolóknak szerkesztés eredménye. Mint bármely mondat vagy fénykép.” A halált vizsgáló szereplő, Raymond felismeri, hogy olyan elméleti alapelvek felé haladnak, amely szerint a nyelv önmagában nem hordoz jelentést, azt az egyének hozzák létre. Gúnyosan megjegyzi: „Goebbels hogy szerette volna a modern irodalomtudományt!”²⁹ Ha egyáltalán nincs igazság, akkor a konszenzusra törekvő nézetek küzdelmében az erősebbé a győzelem. Hasonlóképpen, ha a drámaírók nem képesek valamilyen fokú ellenőrzést gyakorolni szövegük végső befogadására, akkor a szöveg kisajátítható, és olyan ideológiai érdekek szolgálatába állítható, amellyel ők nem értenek egyet. Az irodalomelmélettel kapcsolatos szkeptikus álláspont szerint – amilyen Raymondé – amennyiben a szöveget teljes mértékben nyitva hagyjuk mindenféle olvasat előtt,



átalakul a HALOTT APÁVá, és újra felölti koszos fehér haját. A TÖBBIEK körülöttük állnak.)

Ö Édesapa, Istenverte Apám, aki a Leggazdagabb Fehér Ember voltál a Városban, aki a Halott Apa te tudod, hogy Anglia a kedves Chaucer, Dickens és a legdrágább Shakespeare hazája. A teleket itt töltöttük a Towerban, a Királynő Házában laktunk, nyaranta pedig a legdrágább Shakespeare-nél voltunk Stradfordban. Olyan csodás volt az egész. Beszéltem Boleyn Annával, Halott Apa. Oly sokat tud a szeretetről és a szenvedésről, és azt hiszem, segíteni fog nekem. (Kivesz egy köteg papírt a jegyzetfüzeteiből; a földre hullnak.) Kérelmek, kérelmek, hogy tisztességes temetést kapjál, olyat, ami megillet a Szent Pál Kápolnában, hagyják, hogy megrohadj, Istenverte Apám, aki a Leggazdagabb Fehér Ember voltál a Városban hagyják, hogy megrohadj abban a georgiai városban. Nem sikerült találkoznom a királlyal. Beszélek megint Anne Boleynnel. Olyan sokat tud a szeretetről. (Megmutatja a papírokat a HALOTT APÁnak, aki lelógó hajjal, holtan ül; ekkor a szín egy fél fordulatot tesz az óramutató irányában. Iszonyú SIKOLYOK hallatszanak, a madár csapkod a szárnyával. A TISZTELETES FELESÉGE belép és a kapunál imádkozik.)

HALOTT APA Ha az őszám, miért vagy néger, Fattyú? Mit keres egy néger a londoni Towerban, a Királynő Házában? Clara, én vagyok a te Istenverte Apád, aki a Leggazdagabb Fehér Ember volt a Városban, te pedig tanító vagy Savannah-ban, aki a nyarakat a tanítóképző főiskolán tölti. Nem vagy az őszám. Fattyú vagy. Tartsd zár mögött, Vilmos.

ben nyitva hagyjuk mindenféle olvasat előtt, úgy az közömbösít mindenféle elkötelezettséget a drámaíró részéről.

David Hare hasonló fenntartásokat fogalmazott meg az elmélettel szemben egy Cambridge-ről szóló beszámolójában. Amikor a strukturalizmus divatban volt, az általános vélemény szerint „az író csupán toll, míg a kezét jórészt a kor társadalmi és gazdasági feltételei irányítják.” Később azonban Hare feljegyzi, hogy kérdésére, hogy visszanyerte-e a kontrollt saját műve felett, azt a feleletet kapta: „Javarárszt. De nem teljesen.”³⁰ Hare a posztstrukturalizmus elterjedésére utal: ahogy Robert Young írja „a szubjektum megkérdőjelezése vagy halála Saussure-nél, majd a posztstrukturalizmusban éppen a szubjektum újramegjelenéséhez vezetett – nem egységes tudatként, hanem a nyelv által strukturalva.”³¹ Barthes nem látta szükségét annak, hogy a szerzőt bármilyen vonatkozásban figyelembe vegye, mivel „a nyelv beszél, nem a szerző”. Barthes számára a kérdés nem az író valóságos létezése, ahogy Karl Miller javasolta, hanem az, hogy az eredményként létrejövő szöveg kifejezi-e az író individualitását, ami a nyilvánosság látóterén kívül esik.³² Ha a szöveg valamilyen módon kifejezi az író gondolatait, akkor ezek a gondolatok egyedül birtokolják a szöveg jelentésének a kulcsát. A strukturalizmus válaszában kétségbe vonja, hogy a szöveg bármiféle individualitás kifejeződése volna: a nyelv jelentése teljes egészében a társadalmi konvenciókban található. A posztstrukturalizmus azonban amellett érvel, hogy a szöveget a szerző hozza létre, de annak nyelve nem más, mint az ő szubjektivitásának a formája, nem pedig egy megelőző mentális állapot visszatükröződése. A szubjektivitást a nyelv strukturalja, ezért a szöveg felfedi azt.

Így a jelenkori elmélet megjelenése nem feltétlenül vezet oda, hogy a drámai szöveg módot nyújt bármilyen álláspont igazolására. A posztstrukturalizmus számára a szerző nem mint a szöveg jelentésének egyetlen forrása, hozzáférhetetlen kezdőpontja jelenik meg újra, hanem mint a szöveg formája által implikált jelenlét.

Foucault azonban körültekintően módosítja a szerzői funkció fogalmát azáltal, hogy annak használatát a jelenkori társadalomban, mint komplex diszkurzus-funkcióban vizsgálja. A modern dráma esetében a szerzőség fogalmát gyakran különösen nehéz megragadni. John McGrath úgy véli, hogy a *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* a 7:84-es társulat tagjai együttműködésének és önálló kutatómunkájának volt az eredménye. Néhány rész rögtönzéssel és átvétellel született. Mi a mű? – kérdezi Foucault. Egy próba írásos változata részét képezn-e ennek a konkrét műnek? Ha a művet sem tudjuk önállóan azonosítani, akkor hogyan állapítjuk meg a szerzőséget? Más szerzők műveinek adaptációja újabb problémákat vet fel: Tony Harrison Racine *Phaedra*-ját szabadon fordítva annak helyszínét Indiába helyezi át. Ki formálhat így jogot a szerzőségre? Foucault válasza szerint a szerző ilyen esetekben „egy bizonyos funkcionális alapelv, amely kultúránkban lehetővé teszi valaki számára a korlátozást, a kizárást és a választást; röviden amely lehetővé teszi számára, hogy gátat szabjon a fikció terjedésének, szabad manipulálásának, szabad elrendezésének, felbontásának és újrendezésének.”³³ John MacGrath például arra szolgál, hogy eldöntsük, hogyan kell a *The Cheviot*-ot olvasni, hogy az megfelelően elképzeléseinek és más szövegeknek, amelyekért ő a felelős. Foucault szerint az a kultúra, amelyben a fikciót nem korlátozza a szerző alakja „tisztá romantika” volna, és ennek következményei teljességgel elfogadhatatlanok lennének. A foucault-i értelemben vett „szerző” így nem az összes neki tulajdonított diszkurzus kiindulópontja, hanem csupán a koherens megszerkesztés eszköze.

A *The Mysteries*-hez frott bevezetőjében Tony Harrison azzal védi a hagyományos darabok általa létrehozott új változatát, hogy azok eredetileg is adaptációk sorára épültek.³⁴ Egy foucault-i alapelvre hivatkozva kijelenti, hogy az abszolút eredetiség nem meghatározó összetevője a szerzőségnek, és hogy saját műve a maga módján eredeti – talán a harrisoni drámai életmű részeként, amely más képzeletbeli fordításokat tartalmaz létező művekről.

Foucault idézi Beckett megjegyzését – „Mit számít, ki beszél?” – annak hangsúlyozására, hogy a szerzői diszkurzus létrehozójának közvetlen ismerete nélkül is érthető. Nem az a fontos, hogy ki a szerző, hanem, hogy mit írt. A szerző így konzisztens személyt alkothat művében, amelyre a diszkurzusból következtethetünk, de ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy ő határozhatja meg pontosan, hogy e személy miképp értelmezhető. Ha a szerző alakját a diszkurzus magába foglalja, akkor ez a nyelv szimbolikus rendjébe tartozik hatalmas tudattalan hálózattal együtt. Ahogy Derrida fogalmaz, „a jelölő egymagában többet mond előttem, mint amit én hiszek, hogy mondani szeretnék”.³⁵ Ezért – David

Hare megfigyelése szerint – a drámaíró a drámai szövegek megértésében jelentős szerepet játszó tényezőként kelhet új életre, de anélkül, hogy a befogadásukban a teljes autoritás igényével fellépne.

fordította Bocsor Péter

1. *Image-Music-Text: Essays Selected and Translated by Stephen Heath* (Glasgow: Fontana, 1977), p. 146.
2. *uo.*, p. 147.
3. *Literary Theory* (Oxford: Blackwell, 1983), p. 51.
4. *Criticism and Ideology* (London: Verso, 1978), p. 64.
5. Lásd "Performance as an 'Interpretant' of the Drama", in *Semiotica* 64-3.4 (1987), p. 211.
6. *The Field of Drama* (London: Methuen, 1987), p. 155.
7. *Writing and Difference* (London: Routledge, 1978), p. 234.
8. *uo.*
9. *uo.* p. 185.
10. *uo.* p. 188.
11. Lásd "The Language of Crisis in British Theatre", in *Stratford-Upon-Avon Studies 19, Contemporary English Drama*, szerk. C.W.E. Bigsby (London: Edward Arnold, 1981).
12. *Writing and Difference*, p. 191.
13. *uo.* p. xii.
14. Bennett, Boyd-Bowman, Mercer and Wollacot (szerk.) *Popular Television and Film* (London: BFI, 1981), p. 217.
15. "TV Drama: The Case Against Naturalism", *Sight and Sound* 46 (1977), p. 101.
16. *The Field of Drama*, p. 80.
17. *The Semiotics of Theatre and Drama*, p. 48.
18. *Sexual/Textual Politics* (London: Methuen, 1985), p. 152.
19. Toril Moi (ed.) *The Kristeva Reader* (Oxford: Blackwell, 1986), p. 77.
20. "Reading the Signs: Towards A Semiotics of Shakespearean Drama", in John Drakakis (ed.) *Alternative Shakespeares* (London: Methuen, 1985), p. 133.
21. *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. Vern W. McGee (Austin: University of Texas Press, 1986), p. 147.
22. Elizabeth Wright, *Postmodern Brecht: a Re-Presentation* (London: Routledge, 1989), p. 56.
23. Elizabeth Wright, *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice* (London: Methuen, 1984), p. 35.
24. Wright, *Psychoanalytic Criticism*, p. 35.
25. *Image-Music-Text*, p. 148.
26. *The Return of the Reader* (London: Methuen, 1987), p. 80.
27. "The Affective Fallacy", in *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Norfolk: Methuen, 1970), p. 22.
28. "The 'Piccolo Teatro': Bertolazzi and Brecht", in *For Marx* (London: NLB, 1977), p. 148.
29. *H.I.D. (Hess is Dead)* (London: Nick Hern Books, 1989), p. 47.
30. *Guardian*, 3-4 June 1989, p. 2.
31. *Untying the Text: a Post-Structuralist Reader* (London: Routledge, 1981), p. 13.
32. Karl Miller, *Authors* (Oxford: OUP, 1989), Chapter XIV.
33. "What is an Author?", in Paul Rabinow (ed.), *The Foucault Reader* (Harmondsworth: Penguin, 1984), p. 117.
34. Tony Harrison, *The Mysteries* (London: Farber, 1985).
35. *Writing and Difference* (London: Routledge, 1981), p. 178.

A szöveg forrása: *The Death of the Playwright? Modern British Drama and Literary Theory* ed. Adrian Page. Macmillan, 1989.

Ő (Úgy bámulnak rá a többiek, mint az utasok a metrón állnak, a foggantyúba kapaszkodnak.) A kertben sétáltunk, te a karomra támaszkodtál, és Hódító Vilmosról beszéltél. Leültünk pihenni a kőpadra, és amikor felálltunk, megbotlottál, és végigvágódtál a sétányon holtan. Holtan. Hívtam az öröket. Aztán hívtam a gondnokot, és mondtam, hogy az apám éppen meghalt, hogy együtt látogattuk éppen Londont, az őseinknek és a drága angoloknak a földjét, és az apám egyszer csak meghalt. (Kinyújtja a kezét, hogy megérintse.)

HALOTT APA Nem vagy az ősom.

Ő Kiróhögtek. Idehoztak ebbe a toronyba és bezártak. Látom, félnek tőlem. A toronyból láttam, ahogy végigvonszoltak az udvaron...a hajad lelógott. Levették a cipődet, és a tested merev. Merev vagy. (Megérinti.) Édesapám. (ZENE: Haydn.)

HALOTT APA Lánya valakinek, aki főzött rám. (Mosolyog. Aztán nem törődik többet ŐVELE., aki, átalakul a TISZTELETESsé, kezébe veszi a Bibliát és olvasni kezd. A FEHÉR MADÁR berepül a kalitkába. A szárnyai csapkodnak. A TISZTELETES FELESÉGE imádkozik, meggyújt egy gyertyát. A TISZTELETES nézi a MADARAT. A TISZTELETES FELESÉGE ekkor felveszi a fekete arcát és a rózsapiros ruháját. Egy kevés a piros rizsből köréje hullott, azt mondja "Úúú" és elkezd madár módjára csipegetni. Ő., aki körbe járkál, majd odajön, és beszélni kezd a FATTYÚ FEKETE ANYJÁHOZ., aki egy bagolyszerű pózban ülve marad. ZENE VÉGE.)

Ő Te mondtam nekem, a Fattyú Fekete Anyja. Megkérdeztelek, honnan való William Mattheson úr családja, és te, az én Fekete Anyám, azt mondtad: azt hiszem, az apja Angliából jött. Angliából, mondtam én. Anglia a Bronte nővérek hazája. Tudtad-e, Fekete Fattyú Anyja, aki főztél valakire, hogy a Tiszteletes szalonjában üvegsekreányban könyvek vannak és Anglia Chaucer, Dickens és Shakespeare hazája? Fekete Anya, aki főztél valakire William Mattheson úr ma meghalt. A főiskolán voltam. A Tiszteletes Felesége hívott, hívta Clarát, aki a Fattyú, aki Szűz Mária, aki a Bagoly. Clara, aki a Fattyú, aki Szűz Mária, aki a Bagoly, Clara, azt mondta, a Tiszteletes kérte, hogy hívjalak, és mondtam meg, hogy William Mattheson úr ma meghalt, vagy tegnap volt, igen, tegnap halt meg. Tegnap volt. A Tiszteletes mondta, hogy mondjam meg, hogy tegnap volt, hogy meghalt, és temetni meg ma fogják. Clara, aki a Fattyú vagy, nem szabad eljőnnöd. Ne csinálj semmi olyan örültséget, hogy eljössz a temetésre, Mária. Mindig úgy bolondultál azért a fehér emberért, Clara. Én viszont elmegyek, a Fekete Fattyú Anyja. Én elmegyek, Istenverte Apám, aki a Leggazdagabb Fehér Ember voltál a georgiai Jacksonville-ben. Ha megérkezem Londonba, elmegyek a Buckingham Palotához, megnézem sötétedéskor a Temzét meg a Big Bent. Nagyszerű sétákat teszek a Hyde Parkban, és meglátogatok számtalan kis teaszalont, ahol nagy ablakmélyedések vannak és fehér asztalterítők kis fehér asztalokon és teát rendelek. Igen, elmegyek, és június lesz. Aztán elmegyek a Towerba és megnézek, apám.

(A METRÓ MEQÁLL. Az ajtók kinyílnak. ŐK belépnek.)

ŐK Ha te vagy az őse, mit keresel a metrón éjjel, férfiak után kutatva?

A TEST, AMELY MEGHALADJA ÖNMAGÁT

HERBERT BLAU

FORRADALMI TÖRÉS: A BIOMECHANIKA ÉS A FANTOMFIZIKA

Kéz- vagy lábtörés esetén, írja Trockij az *Irodalom és forradalom* című könyvének a futurizmusnak szentelt fejezetében, a csontok, az inak, az izmok, az ütőerek, az idegek és a bőr nem egyenes vonalban törnek, illetve szakadnak, és később sem egyszerre forrnak össze, majd gyógyulnak meg. Hasonló a helyzet a társadalom életében bekövetkezett forradalmi töréssel, ahol sem a társadalom ideológiájának, sem gazdasági szerkezetének terén nem beszélhetünk a folyamatok egyidejűségéről vagy szimmetriájáról. A forradalom ideológiai premisszái már a forradalom előtt megfogalmazódnak, legtöbb fontos ideológiai tanulsága viszont csak jóval később válik nyilvánvalóvá.¹ Amennyiben a futurizmus kritikáját úgy fogjuk fel, mint az asszimetria egy tünetét, akkor a könyv utolsó fejezetét a forradalomból levont olyan ideológiai dedukciónak nevezhetjük, amely a hagyományos formák (tragédia, pl. az Isten hiánya vagy egy rejtélyes hatóságnak való alávetettség) értő apológiájából a pszichofizikai fejlődés futurista látomásává érik. Ez utóbbinak, több-kevesebb rendszerességgel, mindig is léteztek színházbeli megfelelői.

Bár a modernizmus anatómiáján keresztül húzódva a törés és szakadás megmaradt a művészi formák szerkezeti elvének lenni, azért léteztek, mintegy a posztmodern előadás előfutáiraiként, a testről való tudatnak, a gondolkodó test diszciplináinak, illetve a jelölő testnek fogalmai, továbbá az egymással felcserélhető jelek zavarbaejtő kavalkádjában olyan testek regimentjei, amelyek a jövő biztosításának szemantikai küzdelmében a saját fennhatóságuk alatt állnak. Az ember úgy gondolná, hogy a Meyerhold-féle biometika jelartikulációja e küzdelem fontos része volt, holott erről a sajátos színházi módszerről Trockij nem túl szangvinikusan nyilatkozik. Amikor megkérdőjelezi e kétségtelen újítás történelmi szükségszerűségét – azét az újításét, amely Brechtet és Eisensteint egyaránt lenyűgözte –, azzal tulajdonképpen a hatvanas évek Artaud és Grotowski valamint (populistább megjelenési formában) a Living Theatre messianizmusának igézetében működő amerikai színház testnyelvét (*body language*) írja le előre. Bár Meyerholdot, „a szenvedélyes kísérletezőt”, aki (Sztanyiszlavszkijjal ellentétben) a kezdet kezdetén eltökélt bolsevik volt, úgy emlegetik, mint „a színpad tomboló Viszaron Belinszkijét,” aki egy kombinatórikus, ritmizált mozgássorozatot tanít a dialógusban ügyetlen színészeknek. „Az eredmény abortív” (*Irod.* 134-5).

Annak ellenére, hogy Trockij elutasítja a biomechanikát mint „provinciális dilettantizmust”, könyvének a nevelésről szóló izgalmas függelékében egy olyan magasabb szintézist vázol fel, amelyben a test és a gép egymással összefonódnak. Egyrészt a gép gyakorlatilag a természet tényévé válik a szocialista rendben – annyira nem áll ellentétben a földdel, hogy „a tigris észre sem veszi” –, másrészt a társadalmi gondolkodás apoteózisának az új generációk szomatikus és pszichés formálása van kikiáltva. A nevelés válik a „végtelen kollektív tudat” forrásává és hozza el többek között a nők felszabadítását „félszolgai helyzetükből” azáltal, hogy felszámolja a rothadó családi élet statikus maradványait (253). Mivel az emberi természet még mindig az elemi lét általajában rejtőzik, ezért tovább kell vizsgálni a tudattalan folyamatait, arra törekedve, hogy az emberi lények ne legyenek ismeretlen szexuális törvények esetleges öröklődésének alárendelve. Mikor kiűzik az esetleges öröklődés zavaró elemeit a gazdasági kapcsolatokból, ahová legszilárdabban beépültek, akkor fordul majd a felszabadító mozgalom a test felé, hogy (mintha csak Majakovszkijt, a futurizmus hibáitól megtisztított költőt

ARTAUD

venné példaképül), hogy létrehozzon „egy magasabbrendű biológiai fajtát, ha úgy tetszik, egy emberfeletti embert”. Ehhez a folyamathoz a test ökonómiájának megtervezésére van szükség, beleértve a szervek munkamegosztását és a testrészek amortizációját úgy, hogy az ne pusztán a használat során bekövetkezett kopásról és elhasználódásról adjon számot, hanem egyidejűleg fel is készítse az organizmust a veszélyre és a halál elkerülhetetlenségére. „Nem férhet kétség ahhoz – írja Trockij –, hogy az ember túlzott mértékű anatómiai diszharmóniája, vagyis a szervek és szövetek növekedésének, előregedésének túlzott aránytalansága kényszeríti az életösztönökre azt az elgyötört, morbid és hisztériás halálfélelmet, amely elhomályosítja az értelmet, és a halál utáni élet ostoba és megalázó látomásait táplálja” (255).

A biomechanika mint a taylorizmus sarjadéka, ezen ökonómián belül a test egy új technológiájának engedelmeskedik. Ahogyan a forradalom igyekszik önmagát stabilizálni, úgy válik érthetően Trockij is egyre gyanakvóbbá az értelem elhomályosodásának kérdésében. De ameddig a tudattalan fogalmait kíséri figyelemmel (az eleminek azt az altalaját, amelyből a forradalom kiemelkedett?), addig az, ahogyan az organizmus pszichofizikai irányítását felfogja, emlékeztet a posztstrukturalista gondolkodás „fantomfizikájára”.² A forradalom azáltal, hogy előbb utat enged az energiaáramlásoknak, a névtelen ösztönenergiáknak, a sűrítéseknek, a lüktetéseknek és a képzetes robbanékony szemantikájának – egyszóval az elsődleges folyamatok teljes repertoárjának – majd szabályozza őket, el fogja hozni a társadalom életébe azt, ami különben a tudattalanban veszett el, esett csapdába és szóródott szét, például a gombamódra szaporodó elfojtott érzéseket és a mesterkélt test duzzogó teatralitását.

A makrokozmosz azt tükrözi, ami a mikrokozmoszban történik. Ez nyilvánul meg Eisenstein polivalens struktúráiban és a sokaság hullámzó mozgásában. Azáltal ahogyan Bahtyin a sokaság rabelais-i látványát leírja, majd ahogyan Canetti annak fenyegetően kitüremkedő többletét a pszichébe *belepréseli*, a sokaság az előadasművészet libidinális ökonómiájának torz paradigmájává válik és ekképpen él tovább a *bécsi akcionista* lázadó előadásában, amelyeken nyilvános orgiákat és csonkításokat folytattak csakúgy, mint a szolipszisztikus szólóelőadásokban, amelyek a hetvenes évek szublimá-

Mit keresel itt, férfiak után kutatva, hogy egy harlemi hotelszobába vigyed őket?

Néger férfiakat?

Néger férfiakat, Clara Passmore?

(A KAPUK BECSUKÓDNAK, A METRÓ ELINDUL, a MADÁR szárnyai csapkodnak.)

♂ (Odaszabad a MADÁRhoz.) Halott apám madara: Isten Galambja. Apám ma meghalt.

MADÁR (Csúfolódva.) Apám ma meghalt, Isten Galambja.

♂ Ő volt a leggazdagabb Fehér Ember a Városunkban. Ő nemzett engem, meg valaki, aki főzött rá.

MADÁR Akkor mit keresel a londoni Towerban?

(A TISZTELETES átalakul a HALOTT APÁVÁ, előrejön, pantomimszerűen eljátssza, hogy elkapja a madarat, berakja a kalitkába, és becsapja az ajtót.)

♂ Apám. (A férfi megfordul, rábámul, odamegy hozzá és meghal. FÉMES, RIKÁCSOLÁSZERŰ HANG hallatszik.)

Mit mondtál Vilmosnak, apám, annyira szeretted Vilmost? (A karjaiban tartja. A férfi kinyitja a szemét.)

HALOTT APA (Felébredve.) Mária, végre eljössz hozzám. (ZENE: Haydn.)

♂ Én nem Mária vagyok, hanem Clara, a lányod, Passmore Tiszteletes akarom mondani Halott Apa. (A MADÁR berepül a kalitkába.)

HALOTT APA Igen Máriám, az én világomba jössz. Tele vagy álmokkal az én világról. Érzem az egészet.

(A szín az óramutatóval ellentétesen egy és egyegy fordulatot tesz. FÉNYEK VILLOGNAK. Ő, aki megpróbál elmenekülni, és a NÉGER FÉRFIba ütközik.)

NÉGER FÉRFI Végre jössz hozzám. (Mosolyog.)

HALOTT APA Mária, gyere ide az örökévalóságba.

Össze vagy zavarodva? Igen, látom össze vagy zavarodva. (ŐK közelebb jönnek.)

♂ Össze vagy zavarodva? (Egyikőjük, Chaucer, most a TISZTELETESnek van beöltözve. Jön, lerogy az üres magas támlájú székre, és a Bibliába bámulva ül.)

HALOTT APA Végre eljössz hát hozzám, Fattyú.

(A FATTYÚ FEKETE ANYJA kimegy a kapun, visszajön, most félig bagoly, bagolytollak vannak rajta, és egy nagy sötét ágyat vonszol be a kapun keresztül.)

FFA Minek összezavarodni? A Bagoly volt a kezdeted, Mária. (HATALMAS FÉMES HANG hallatszik. Elkezd felépíteni az ágyból és tollakból a Főoltárt. Tollak repkednek.)

♂ Jött nekem az árnyékszéken, a tornác alatt, a kertben, a fügefá alatt. Azt mondta, bagoly vagy, úú, úúú, én vagyok a kezdeted, úú. Idetartozol hozzánk baglyokhoz a fügefán, és nem ahhoz a valakihez, aki főz az Istenverte Apádra, úúú, és kiszaladtam éjjel az árnyékszékre kiáltozva, hogy úúú. Azt mondják, Fattyú, az emberek a városban mind azt mondják, Fattyú de én Istenhez tartozom és a baglyokhoz, úú, és ültem a fügefán. Istenverte Apám a Leggazdagabb Fehér Ember a Városban, de én a baglyokhoz tartozom, amíg Passmore Tiszteletes örökre nem fogadott, mind azt

ciójában az illékony társadalmi test elbarikádozására szolgáltak. Az elbarikádozás során az illékony test, a forradalom megkettőződött álmának hordozója, az áthágás retorikájába helyeződött át. Ez nyilvánult meg mind az elméletben, mind pedig a gyakorlatban, abban az akarva-akaratlanul elképzelt perverzításban, amely a testről folytatott, majnem szakadatlan diszkurzusban jelen van. Annak az eltolásnak a domináns aspektusa ez, amely nemcsak áthelyezi a színház erotikáját az elméletbe, de amely egyidejűleg az ödipális dráma reprodukív szerkezetét is bírálja. Időközben a posztmodern látomásos textusában – az ábrázolás zsákutcájában, avagy társadalmi halálának árnyékában – még mindig továbbél magának a résztvevően alapuló látványnak az eleven képzete, a karnevál vagy fesztivál, ahol a megcsonkított állam (*body politic*), néma és alaktalan tömegből a sokaság lármás egyenjogúságává alakulna át.

VÁGY MINDENÜTT: AZ ANTITESTEK ÉS A KRITIKUS TÖMEG

Az ünnep, a történelem nagy színpadán végigvonuló elődeivel egyetemben, emléknym marad a hatvanas évek színházelméletében. Azonban „az ideológia elméleti problémáját mindig ugyanaz a gyakorlati probléma határozta meg; a forradalmi erő (vagy forma) konstitúciójának problémája” – mondja Étienne Balibar.³ A forradalom elméleti problémája mindig is az volt, hogy amint megjelenik benne az erő, ez az erő a hatalom radikális megragadásával egy csapásra formai problémává válik. Ez mutatkozik meg a Robespierre által elrendelt és David által megtervezett „Legfelsőbb Lény ünnepén” a résztvevő sokaságra kényszerített esztétikai korlátok esetében, illetve Trockij elutasításában, amellyel a kollektív szenvedéllyel átitatott szocialista művészetet illeti. Ilyen műalkotásnak véli például Majakovszkij *Százötvenmillió* című költeményét, amelyben „a részek nem hajlandók az egésznek engedelmeskedni” (152). (Van rosszabb is. „Karnevál! Karnevál!”, mondja Genet *Erkélyében* a forradalmi vízvezetékcsatlakozó. „Nagyon jól tudod, hogy mint a pestistől, úgy kell tőle óvakodnunk, hiszen logikus végkifejlete csakis a halál lehet. Nagyon jól tudod, hogy a határokat tiszteletben nem tartó karnevál az öngyilkossággal egyenlő”.⁴ Hatalmának színrevitele/koreografálása során minden forradalomnak mérlegelnie kell, hogy az eszközként felhasznált sokaságnak mekkora szabadságot adhat. Nem csupán egy átmeneti pillanat mérlegeléséről van szó, hanem a vággyal rendelkező testek kritikus tömegének (*critical mass*) felméréséről abban az adott pillanatban. Azok számára, akik a forradalmat még mindig a fejlett kapitalizmus határain belül próbálják elképzelni, a problémát az bonyolítja, hogy a sokaság „egyfaja fantomtartalommal” bíró statisztikai tömeggé válik, afféle fölösleges információvá, vagyis, Baudrillard szerint, „az információ hiányává” (amelynek úrjébe beleveszett, még a néma többségek megjelenése előtt, a polgári gondolkodás „Köz” fogalma). A hírhedt szimuláció ma jól ismert fogalmában a zsúfolt fesztivál elektronikus megtestesülési formáját láthatjuk, a kommunikáció olyan anti-színházát, amelyben „a közönség vágya csak azért lett színre vite”, hogy a roppant energiák „a negatív integrált áramkörében” hadsorra rendeződjenek.⁵ Közben figyelmen kívül maradt az a megmászható tény, hogy a valós, ahelyett, hogy a termelés tükrében megfordult volna, megsemmisült. Vagy nem eléggé valós. Vagy túlságosan is az.

Ami egészen biztosan valós, az az, hogy bizonyos vággyal rendelkező testek annyira elégedetlenek, annyira (észrevehetően) marginális helyzetűek vagy kiközösítettek, és ennek ellenére annyira bele vannak bogozódva az integrált áramkör hurkába, hogy már statisztikai tömegnek sem nevezhetőek igazán, hanem csupán anti-testeknek. Ilyen testek már Gorkij darabjainak mélységeiben is színre kerültek, ma azonban minden nagyvárosban a látvány gombamódra szaporodó aspektusát képezik. Ezek a testek annyira belül vannak a körön, hogy azon üres jelölők sorába tartoznak, amelyek egyszerre ismétlődnek és dematerializálódnak a tévé képernyőjén. Bár kétségtelen az, hogy a vágy alapvető formáit közvetítik, áttételesen mégis egy többé már nem szűkölködő világot jelenítenek meg, ahol a valóság általános bőségében a szegénységet és az elnyomást beárnyékolja a tömegkultúrának és a fogyasztási cikkek tömegének materiális energiája. Nem tagadható, hogy a nélkülözés különböző szintjei is léteznek, és míg egyesek nélkülözése olyan mértékű, hogy megalázott büszkeségük utolsó osztálytól független reflexében úgy döntöttek, hogy kiszállnak a rendszerből, addig léteznek olyan álmodatok is, akik a kultúrpolitikával járó bőséget és kielégülést akarják: az értéktöbblet érzéki kicsa-

pódását, annak magas decibelszámát, a hordozható sztereómagnót vagy semmit, azt, amiért a városi tömeg megőrül, az üvegtáblának a vágy termelésének befelé robbanó pillanattöredékeként való széttűzését, amint a fosztogatás kezdetét veszi.

„A mindenütt jelenlevő vágy”, írja Baudrillard „mindössze a politikai elkeseredésre utal” (SM 98). A vágy stratégiáját, miután a marketing iparban tesztelték, ma még tökéletesebbre csiszolják azáltal, hogy a tömegekben forradalmi hatékonysággal terjesztik” (SM 88). Többé-kevésbé összetett próbálkozások történtek a vágyban jelenlevő különbség teoretikus magyarázatára (főként a *nem* kategóriájában, valamint ritkábban a *fajéban*, imitt-amott az *osztályéban* és végül megkésve, legújabban a *koréban*), de legyenek bármilyenek is a különbségek, a testről folytatott diszkurzus végighalad a vágy ideológiáján, és az előadást előnyben részesítve, a posztmodern disszemináció szubverzív erejét támasztja alá. A modell és a hajtóerő csakúgy, mint az egy generációval korábbi pszichofizika gyakorlatában, egyaránt a tudattalan felszabadított ökonómiaja, a psziché történetének magja, amely szétömlik a színpadon, összezavarva az ábrázolást és a testrészek játékában résztvevő orális, anális, labiális, olfaktorikus, epidermikus és duodenális ösztöntörékvéseken keresztül megbontják a látvány hegemoniáját.

„Köpd ki a fogaid” – mondta Crow Hosznak a *The Tooth of Crime*-ben, miközben olyan testi katekézisnek vetette alá, amelyet Sam Shephard a Open Theatre-ben szívott magába, illetve (az önelemzéses módszer meg nem tisztított emlékepeinek esetében) a testnek azokból a gyakorlataiból vett át, amelyek a néhány évvel korábbi kommunista szellemiség jegyében a *Dionüszosz 69-bent* is létrehozták. „Fülhúzás! Orrhúzás! Bányássz elő egy darab taknyot! Lassú vakaró mozdulatok a válltól a has felé! Húzd fel az inged! Rajta, szex! Szorítsd össze a segged! Feszítsd meg az egyik orcádat és lazítsd el a másikat! Húzd le a combod a lábikrádig! Csináld úgy, hogy az egész tested egy nyelvet beszéljen!” Crow, az e képeken felnőtt zsidó darabjelző munkás számára ez a nyelv csupán a felszínt jelenti, manipulálható kódoknak afféle punk-rockos sziporkázását. De ha a társa elég mélyről húzza elő a darab taknyot, akkor lehet, hogy felszínes karcolásnál több történik. A külső belsővé válik, és energiák szabadulnak fel a tudatta-

mondták. Fattyú... akkor aztán az apám már egy tiszteletes volt. A Szent Baptista Templomban prédikált a hegy tetején, a Szent Hegy tetején és akkor mindenki tudta a városban, hogy a nevem Mária. Az apám volt a baptista prédikátor és én voltam Mária. (A METRÓ MEQÁLL. A KAPUK KINYÍLNAK. ŐK belépnek. A KAPUK BECSUKÓDNAK. A METRÓ ELINDUL. Ő odaül a NÉGER FÉRFI mellé.) Én, aki Shakespeare, Chaucer és Hódító Vilmos őse vagyok, elmentem Londonba Erzsébet királynő. London. Mindenki azt mondta, ki hallott már ilyenről, hogy valaki Londonba menjen, de én elmentem. A kabinomban maradtam egyedül az egész átkelés alatt. Én voltam ott az egyetlen Néger. Könyveket olvastam olyan témákról mint London története, Boleyn Anna élete, Mária, a Skótok királynője, és szonettek. Amikor nem a kabinban voltam, nagy pullóverbe burkolózva a dolgozó sötét íróasztalainál ültem és apámnak írtam. Mindennap írtam neki az utazás alatt. Egyszer találkoztam az apámmal, amikor anyám elvitt hozzá látogatóba, és a háza hátsó ajtaján át kellett bemennünk. Egyszer voltam férjnél, rövid ideig. Az esküvőm napján a Tiszteletes Felesége odajött hozzám, és azt mondta: amikor Máriaakat látok, sírok a halálukért, amikor menyasszonyokat látok, Clara, sírok a halálukért. Az elmúlt néhány évet azonban egyedül töltöttem, Savannah-ban tanítottam. És egyedül majdnem harmincnégy vagyok, én, aki őse vagyok valakinek, aki főzött valakire meg Hódító Vilmosra. (A HALOTT APA felkel, odamegy hozzá, majd ismét meghal. NAGY FÉMES HANG. A FEKETE ANYA egy csörgőt ráz öfelé. Ő rásikít a HALOTT APÁra és az ANYÁra.) Biztosan tudjátok, milyen az, amikor valaki tele van vágyakozással.

(ŐK nevetnek. Az ANYA az ágyat veri.)

NÉGER FÉRFI (Megérinti őt.) És egészen pontosan mi után vágyakozol?

Ő Tudod.

NÉGER FÉRFI Nem, mi az?

Ő Azt akarom, amit szerintem mindenki.

NÉGER FÉRFI És mi az?

Ő Nem tudom. Szeretet, vagy valami ilyesmi, azt hiszem.

NÉGER FÉRFI Ott. Bagoly?

HALOTT APA A Szent Pál Kápolnában, Bagoly?

ŐK Tartsd zár mögött. Őr. (NAGY FÉMES HANG.)

FFA Onnan kintről jön majd ez a szeretet?

Ő Nem tudom, mire gondolsz.

HALOTT APA Tudom.

ŐK Tudjuk, hogy nem tudod.

Ő Szólíts Mária-nak.

NÉGER FÉRFI Mária?

ŐK Tartsd zár mögött.

HALOTT APA Ha te vagy Mária, mit keresel a londoni Towerban?

NÉGER FÉRFI Mária?

(A TISZTELETES feláll, odamegy a székhöz, felveszi a ruháját, leül. A FATTYÚ FEKETE ANYJA újra feltűnik a kapu másik oldalán, körülötte bagolytollak, kezében fiola, és még mindig a TISZTELETES FELESÉGÉnek hosszú fekete haja van rajta.)

FFA Amikor kedves Máriaakat látok, sírok a halálukért, Clara. A Tiszteletes elvette a szüzességemet, és nem vagyok már Szűz, ezért kell neked Mária-nak lenned, mindig Mária-nak lenned, Clara.

lan elfojtott tartalmaiból. Ugyanakkor ez az a nyelv, amely nagyon is jelen van a tömegkultúra megzenésített látványelemeiben, például bőséges mennyiségű sikamlós vágyak formájában az MTV-n, ahol az összeszorított seggek széttárva versengenek az aranyért. A mikrokozmoszban ugyanaz történik, mint a makrokozmoszban, de a makrokozmosz alrendszerei és velük együtt a tudattalan politikája, annak az ábrázolástól való függése, más és más a világ különböző tájain.

Ezzel persze nem a kisemmizettek ki nem elégtett követeléseinek jelentőségét kívánom kicsinyíteni, és arról sem feledkezem meg, hogy bármiféle forradalmi tömeg megjelenése a vágy egymással össze nem férő, kétértelmű formáit hozza magával. (Dosztojevszkij például arra mutat rá, hogy léteznek már a forradalom elkerülhetetlen zűrzavarát megelőzően is teljesen aljas és tapinthatóan romlott vágyak.) Ami az áthágás retorikáját illeti, ahogyan az a késői polgári kapitalizmus elnyomóan toleráns rendszereiben megjelenik, nehéz megmondani, hogy meddig engedi el a testet vágyainak kielégítésében, vagy, hogy milyen lehetséges politikai térben teszi azt. Ha újra megkíséréljük elméletileg leírni az életre alkalmas nyilvános szférát – egy pluralisztikus társadalomban, ahol többszörösen ellentmondásos, esetleg visszataszító vágyak (például pornográf vágy) uralkodnak – megint ugyanazzal az elkerülhetetlen kérdéssel találjuk magunkat szembe, hogy hol helyezkedik el az energiaáramlások tűréshatára, illetve az állam testében üdvös töréseket és szakadásokat előidéző előzetesen elfojtott tartalmak törvényességének küszöbe. (A probléma tovább él bármely társadalom spontánul megélt életében, beleértve a tömegkultúra utópisztikus mértéktelenségeit, még akkor is, ha azt hisszük, hogy a nyilvános szféra vágya nem más, mint bűnbe való visszaesés vagy polgári aszkétizmus, a felvilágosodás dialektikája iránti nosztalgikus csökevény.⁷

Kelet Európa szelíd forradalmában láttuk, miközben a tömegek átáramlottak a berlini fal reménytelen hasadékaiban, hogy az arányok és a megvalósítható nagyságok sem hagyhatók figyelmen kívül. Egy mámorító pillanat erejéig Berlin ünneplések, happeningek és előadások színhelye lett, amelyeknél csak az összeomló hatalom soron következő látványa volt örvénylőbb. („Ebben az országban nagyon gyorsan fejlődésnek iramodott a történelem és jelenleg fantasztikus iramban száguld” – mondta Václav Havel, miután fogadta annak az elnyomó rendszernek a tulajdonképpeni fegyverletételét, amely őt többször börtönbe zárta, színdarabjait pedig húsz évre betiltotta.⁸) Mégis, amint az elnyomás sorompója felfelé emelkedett, nem pusztán ösztönözve az embereket a véleménykülönbségeik kifejezésére, de utat engedve az elsődleges folyamatoknak is, máris felmerült a következő izgatott kérdés: Vajon mekkora térhez jut a képzetes, mielőtt a sorompót újra lezárják? Egy forradalom minden valószínűséggel annál gyorsabb lefolyású, minél totálisabb erőszakot alkalmaz. Totális erőszakról beszélhetünk Kam-bodzsa harctereivel vagy Irán fanatizmusával kapcsolatban, ahol a szemiotikus kóra határának áthágásáért az emberek nem csupán a csonka test sodródó fantáziaképeivel, hanem igazi testrészeikkel, ujjukkal, kezzükkel, fejükkel fizetnek. A sah kiűzését követően létezett egy olyan időszak, amikor Irán a posztmodern gondolkodás számára egy annyira vonzó, szétszórt, központ nélküli, meghatározhatatlan hatalom rémisztő modelljéül szolgált, majd az Ajatollah uralma alatt egy olyan még inkább nyugtalanító televíziós képpel szembesülhettünk, amelyben a tudatküszöbön mozgó testi vágy nem szabadpiacokat, hanem fundamentalista elnyomást ölelt magához, míg a megváltás ígérete egy másik, kevésbé ördögi világot várt.

A KRISZTUSÁT. MÉG EGY HULLA

Mindez semmi, ahhoz a bolsevik forradalmat követő eufórikus időszakhoz képest, amelyben az avantgarde a munkásosztály akaratával azonosította magát. Az *Irodalom és forradalom* megjelenésének idejében Meyerhold még javában lelkesen kísérletezett, Trockij pedig még azt is elismerte legmaróbb kritikáinak egyikében, hogy a futurizmus szükségszerű lépés volt egy nagyobb, szabadabb művészet létrehozása felé (159). Amikor talált összefüggést, akkor, mint már említettük, foglalkozott a test technológiáival is. Míg a futuristák a technológiával folytatott románcuk során ösztönösen jobban ráéreztek a közvetítés nélküli vágyakra és a közvetlen kielégülési módokra, addig aligha mondható, hogy Trockij fontolgatta az ember radikális megváltoztatásának lehetőségét, Csehov felhígtott, száz, sőt ezer év távlatába kivetített Versinyin-látomását. Azonban, bár elutasítja a megkésett leszámolás megalázó ábrándjait – és velük együtt a halál utáni élet abszurd vágyát is –, a „magasabb szintű biológiai

fajta” víziója semmiképpen sem mentes a halál ökonómiájától. Arról sincs szó – még akkor sem; ha később permanens forradalmat emleget –, hogy valamiféle „szervek nélküli testet képzelne el, olyan testet”, amellyel később – Artaud, Judge Schreber, Büchner és Beckett jóvoltából – a marxista gondolkodás skizofrén mutációiban találkozunk.⁹ Trockij minden feszélyezettség nélkül vállalt ambíciója az ösztönöket átláthatóvá tenni és „az akarat drótjait rejtett mélységekbe eljuttatva” egy új, emberfeletti síkot elérni, amelyen „az átlagos emberi fajta egy Arisztotelész, egy Goethe vagy egy Marx magasságába emelkedhetik” (256).

Nem egészen ugyanaz ez, mint a vágygép előjövő boldog kora, amely az ezer fennsík rizómatikus nagyságú terében valósul meg.¹⁰ A gépnek a földön eluralkodó információs kultúrában való dematerializációja azonban igazolja azt a Trockij-féle gondolatot, mely szerint a tigris nem veszi észre a gépet. A posztmodern helyzet definíciójához szükségszerű figyelembe vennünk a dzsungel ökonómiáját. (A fantasztikus sebességeknél maradván, a iparosodás előtti világ földművelő gazdaságaiban radikálisan változik a perspektíva – amint megjelennek a hordozható sztereómagnók, azonmód az áruvá vált információ megannyi szilánkokra tört totemeként, megjelennek az antennák is.) De amíg a történelem rövidzárlatos áramköreiben az akarat drótjai a monopolkapitalizmus „elektrotestéhez” voltak kötve, addig az átlagos emberi fajta testről való tudatának mai síkját a párizsi metró egyik legújabb hirdetőtáblája szemlélteti. A táblán egy gorilla látható, kezében sportfelszerelések, (teniszütő, futócipő, boxkesztyű stb.), alatta pedig a Samaritaine nagyáruház üzenete: „*Vous avez un corps. Essayezle*”.

Meglehetősen földhözragadt formája ez a „testünk számunkra létező természetére” való emlékeztetésnek. Egészen mást jelent, mint amit Sartre azalatt értett, hogy „a test örökösen az”, amit meghaladnak. Gondoljunk bár úgy a testre, mint a számunkra legvalósabb dologra, amely minden igazságot közvetlenné tesz, mégis Sartre szerint csak a túlhaladottságban válik a test a saját „rögzült mozdulatlanságának” érzékelhető vonatkoztatási szintjévé vagy referenciális közponjává. Mindez annyit tesz, hogy „mivel túl van haladva”, a test a múlttal egyenlő.¹¹ Úgy tűnik, hogy a metró peronján szétterülő, elbambult, kába és helyrehozhatatlanul szűkölködő testeket látván, amelyek több múltat

Ő Mama. (A FEKETE ANYA feláll. Belelép BOLEYN ANNA kosztümébe.) Mama. (Nézi, ahogy átalakul BOLEYN ANNA-vá. Ők is figyelnek.)

FFA Mit keresel a metróban, ha te vagy az őse?

(ANNA kört tesz a színpadon, és visszatér oda, ahonnan indult.)

Ő Clara Passmore vagyok. Nem vagyok Neki az őse. Utazom, férfiakra vadászok, hogy egy harlemi hotel-szobába vigyem őket, szeressem őket, beöltöztessem őket olyanra, mint apám volt, és könyörögjek, hogy tegyenek magukévá.

ŐK Hogy tegyenek magukévá?

Ő Igen, hogy tegyenek magukévá, engem, Clara Passmore-t

ŐK Hogy tegyenek magukévá. Fattyú?

Ő Van ott egy ágy.

(A FEHÉR MADÁR úgy nevet, mint az anya.)

VILMOS És csinálják?

Ő Nem, Vilmos.

VILMOS Nem?

Ő Valami történik.

VILMOS Történik?

CHAUCE Történik?

Ő Valami furcsa mindig közbejön, Chaucer.

CHAUCE Hol?

Ő A hotelszobában. Így töltöttem a nyaramat New Yorkban, éjjelente lejövök a metróba, férfiakat keresek. Így telt a nyaram. Bárcsak magukévá tennének! De valami furcsa közbejön.

ANNA Tegyenek magukévá, Mária? Miért, Mária? (ANNA ekkor odaér a kapuhoz.)

(A FEKETE ANYA kilép a kosztümből, átmegy az ágyhoz. Ő beszél hozzá, mintha Anne még mindig ott lenne.)

Ő Anna, segítened kell nekem. Ők, a Fekete Anyám és az Istenverte Apám és a Tiszteletes meg a felesége, ők és a tanárok az iskolában ahol tanítok, és Johnson professzor, az igazgató, aki eljegyzett, mind azt modnják "London, ki az ördög hallott már ilyet, hogy valaki Londonba menjen?". Persze nem kéne elmennem. Azt mondták, elment az eszem, túl sokat olvasok, beletemetkezem a könyvekbe. Azt mondták, maradjak és tanítsam a nyári iskolában a gyerekeket Oglethorpe-ből. De elmentem. Az úton végig a Piccadilly Circus-tól a fekete taxiban a kezem olyan hideg volt, mint még soha. Akkor történt. Alighogy kiszálltam a taxiból, éppen csak végigmentem egy szürke sétányon, át egy sötét kapun egy kertbe ahol fekete hollók voltak a fűvön, amikor összeroppantam. Teljesen kiborultam és elkezdtem sírni, ó, a Tower, a telek a Királynő Házában; ott, mindenki szeme láttára. Én voltam ott az egyetlen néger. Jött az őr és bámult rám, a hollók elrepültek aztán végül egy fekete kalapos férfi segített kimenni a kapun keresztül az utcára. Soha nem megyek vissza, Anna. Anna, soha nem megyek vissza. Nem megyek.

(A METRÓ MEGÁLL. A KAPUK KINYÍLNAK.)

ŐK Tartsd zár mögött, őr.

rejtegenek magukban, mint amennyire egyáltalán emlékezni érdemes, a halál utáni élet valaha komoly kérdésként kezelt és ájtatosan várt beteljesülése, ma még csak megalázó ábránd formájában sem létezik. (Mintha „a testről, erről a számunkra legvalószínűbb tündő dologról” még csak azt sem mondhatnánk el, amit Barthes a „természetes” test eredéspontjaként szolgáló mítoszról, a számunkra való természet reflexszerű mítoszáról megfigyelt, vagyis, hogy „kétségkívül a legfantomszerűbb”.¹²) Bár mindez a „groteszk realizmus” abjektált testére emlékeztet bennünket, amely minden nyílását kitérve mutatja meg lényegét a külvilágnak, szemei folynak, köldöke egy lyuk, mellei, nemi szervei leplezetlenül kiterítve, mégsem a Bahtyin által ünnepelt, „saját határait csak a kopulációban, a terhességben, gyerekszülésben, a haláltusában, az evésben, az ivásban és a székletürítésben meghaladó emberiség ősteste” ez.

Inkább az alvilágról van itt szó, amelyben az evés, az ivás, a székletürítés és a küszöbön álló haláltusa emlékeztet bennünket arra, hogy a görög „szóma” tőből származó szomatikus szavunk eredetileg holttestet jelölt. Bár testnek fordították, valójában azt jelöli, ami a testből megmarad miután az életerő és az életfunkciók elhagyják, és csak egy tehetetlen alak(zat), hulladék vagy legjobb esetben egy kifakult mítosz kétséges képzeletében egy képmás marad.¹³ Talán valaha a dítürambus panaszai vagy a tragikus ábrázolás azon paradoxonja, amelyben a szenvedéseken átment rituális szereplő láthatatlanságába tűnt, megváltást hozott. Ma azonban csak a *szenny* létezik, amely többé-kevésbé ragaszkodik a jelenlétéhez *mint olyanhoz*, látható, hullaszerű, burjánzó és eltüntethetetlen szenny. „MEGLELI HÚS A HÚSÁT a körbenálló nyomorult alakok között”, mondja az a szereplő, aki Hamlet „volt” a történelem romjai és blablája közepedte Heiner Müller *A Hamletgépének* „családi albumában”.¹⁴ „...Lefeküdtem a földre és hallgattam, hogy forog a világ az oszlás egyenletes lépteivel”. Julia Kristeva abjekcióról szóló írásával együtt tekinthetünk e darabra úgy, mint a „smink és álarc nélküli igazi színház”-ra, amelyben a testvadászatok, a szenny, a holttestek, „a mocskok, a szar” *megmutatják* azt, amit „örökösen félrelökünk, azért, hogy éljünk”.¹⁵

Ugyanezt mutatta meg Brecht a *Baal* végén azzal, ami a darab jóformán feltartóztatathatlan nihilizmusa ellen tett enyhítő *gestusnak*, illetve ideológiai lépésnek tűnik. „A krisztusát. Még egy hullá” – mondja az egyik favágó, amint letörli a köpetet a haldokló Baal homlokáról, ki polimorffá fúvódott testének saját émylítő perverzioja következtében inkább hulladékra, mintsem képmásra hasonlít.¹⁶ Lehet, hogy „van valami e sápadt tuskóban, amitől az ember magára gondol” – és ezáltal az A-effektusra is hajlamossá válik –, de a favágók nem sokat gondolkodnak, leköpi és félrerúgják Baalt, mivel már úgyis meghalt, őket pedig várja a munka az erdőben (65). A városi táj szélcsendes zugaiban, abban, ahogyan kikerüljük a körülöttünk halmozódó testeket, lehet, hogy a brechti jelenet egy másik gondolatára való be nem vallott reagálás rejlik. „Ne aggódj: a világ tovább gurul” (64). Ilyen roppant méretű abjekció határán gyakran jobbnak tűnik egyáltalán nem gondolkodni. A paródia (a látvány társadalmának privilegizált műfaja) ment meg bennünket a paranoiától, miközben megpróbáljuk elfelejteni, vagy megpróbálunk túllépni ezen vagy azon az önmagát „élve, attól a határtól” megkülönböztető testen (Kristeva, Powers 3).

Végére is a földalattit szokás dzsungelként is emlegetni. A gorilla példájában azonban, aki mellesleg felléphetne a *Saturday Night Live*-ban – e faj eredete csupán egy a posztmodern pastiche elemei közül – a test nem mint múlt- vagy jövőbeli test vetődik fel, hanem a legalapvetőbb szinten, saját élvezeteinek áruvá vált közvetlenségében. Ahogy egy reklámszakember mondta a box világáról, ahol az áru legvadabb diszciplínáján keresztül a test *tényleg* meg van haladva: „A bajnokokat nem a szankcionáló testületek csinálják, hanem a közönség” – az a meghatározott vásárlóerővel rendelkező aggregátum, amelynek élvezeteit a látomásgyártó gép képzetrepertoárján keresztül, többek között az HBO kábeltelevízió boxmérkőzésein állítják elő.

A HOLTTESTEK SZÁMA

Léteznek olyan idők, amelyekben a gép, ez a gyakorlatilag természeti tény – falánkabb, mint a tigris – maga válik látvánnyá, olyan képet pusztító képpé, mint a szent háború emberhullámaiban eltékozt testek. A vietnámi háború hívta fel fokozottan figyelmünket arra, hogy a kép nagymértékű pusztulásnak aránya a holttestek számához képest, zavaros. Megtanultuk a látványt olyannak elképzelni,

mint ami érzéketlenné teszi az érzékelést és dematerializálja a valóst, de amennyiben a megcsontkított test, ujj, kéz, fej, úgy érződik át a média tájképén, hogy az több, mint látomás – vagyis nem egyenlő egyszerű szimulációval –, akkor az a történelem hisztérikus felfogását tartalmazhatja életben. Ezt példázza a *Hamletgép* kannibalisztikus szövege: „Valahol testeket törnek szét, hogy a szaromban lakhassak. Valahol testeket nyitnak meg, hogy egyedül lehessenek a véremmel. Gondolataim sebek az agyamban (34).

Egyetlen vad pillanat idejére a szöveg – amely mögött hullák halmozódnak fel és amelyben a történelem romjai és blablája a rothadás bűzét eregetik – a forradalom ideológiái és a kommunista világ szentjei, Marx, Lenin és Mao ellen irányítja az évszázad dühét. A színdarab 1977-ben íródott. Tizenkét év kellett ahhoz, hogy a kelet-európai blokk egészében eljöjjön a marxizmus-leninizmus hol békés, hol pedig bosszúszomjas megtagadása, a szabadpiacok felé fordulás Lengyelországban, a berlini fal áruba bocsátása, a kommunista pártok felszámolása és végül Mihail Gorbacsovnak a peresztrojka térhódítása közepette tett arra irányuló erőfeszítései, hogy megmentse a marxizmust az elmélettel szemben (hasonlóan azokhoz az amerikai tudósokhoz, akik nemrégiben felfedezték a történelmet). Bármilyen is legyen azonban ezen események hatása Müllerre, a *Hamletgép* önostorozó vadsága arra enged következtetni, hogy a sebek alig ha gyógyulnak be a történelem vérfürdőjében és imbecilis képeiben, miközben a forradalom színtere a világ törzsi, etnikailag megosztott, iparosodás előtti részeire, valamint más kategóriákra, például a faj és a nem kategóriáira helyeződik át. E vérfürdő, hasonlóan Jarry agyirtó gépéhez, kiköveteli a testek ráeső részét. Másik például vegyük az előadásművészetnek azt a televízió által közvetített megdöbbenő darabját, amelyben Drakula Erdélyének őrző tömege – miután Ceaucescu kivégzésével Románia látszólag felszabadult – a testek után kutató szétszéledt tömegből egy ember furkósbottal egy utolsó laza csapást mért, majd egy virágcsokrot hajított egy panaszosan felemelkedő, majd holttestként elcsendesedő alakra.

A *Hamletgép*ben három meztelen nő jelenik meg a színpadon, amikor a szerző fényképének széttéppése után a tévéképernyők elsötétülnek, és a szocializmus patriarchális hőseinek mellszobrait baltával kettéhasítják. Ez visszakanyarít bennünket ahhoz a sodródó ábrándhoz,

(FÉNY árad be a kapukon, mintha kinyílnának. Ő koronát készít papírból, és a NÉGER FÉRFI fejére teszi.)

Ő Isten, látod? Látod? Nyitják a cellaajtót, hogy elengedjenek.

NÉGER FÉRFI Látod, Mária?

Ő Nyitják a cellaajtót, hogy lemehessek a Szent Pál Kápolnába, ahova annyira vágyom. Látod?

NÉGER FÉRFI Szeretet? Szeretet, Mária?

Ő Szeretet?

NÉGER FÉRFI Szeretet a Szent Pál Kápolnában?

(Megpróbálja megragadni.)

Ő Nem, nem, a szeretet, ami közted és köztem létezik. Látod?

NÉGER FÉRFI Szeretet, Mária? (Megragadja a kezét, és a másik kezével megpróbálja levetkőztetni.)

Ő Szeretet, Isten.

NÉGER FÉRFI Szeretet, Mária?

Ő Szeretet, Isten.

ŐK (Együtt.) Fattyú, nem vagy Neki az őse, nem vagy Isten őse. (Kuvik-szerű SIKÍTÁS hallatszik, amint ŐK behozzák a HALOTT APÁT, és az Ő lábánál hagyják.)

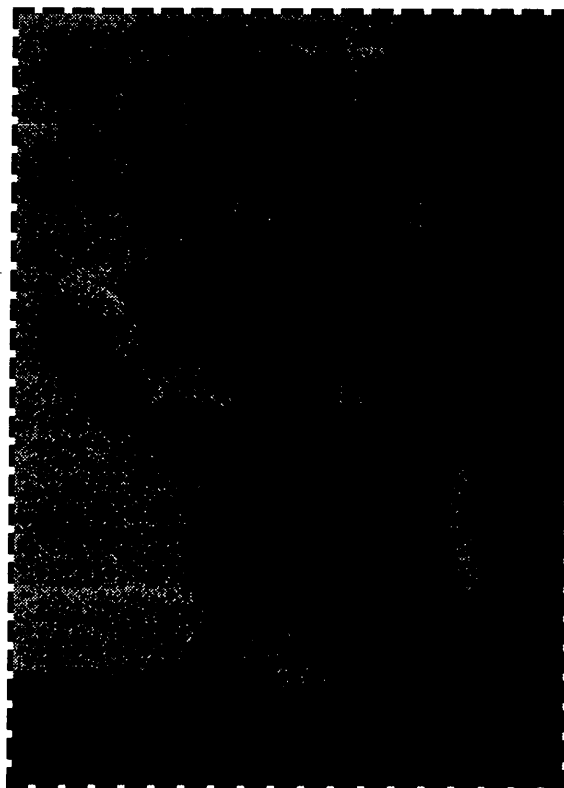
NÉGER FÉRFI Szeretet, Mária?

Ő Szeretet, Isten. Igen.

FFA (Hívogatva.) Clara. Clara. (A TISZTELETES figyel.)

ŐK Nyissátok ki a kapukat. Hadd menjen, hadd menjen, örök. Nyissátok ki a cellaajtót. (Kimennek, a kapukat nyitvahagyják.)

(A NÉGER FÉRFI nem ereszti ŐT, aki Clara Passmore, aki a Fattyú, aki a Szűz Mária, aki a Bagoly.)



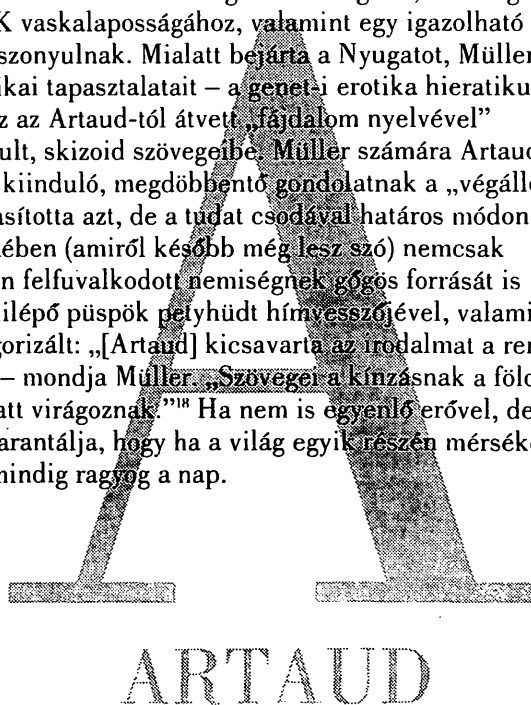
amely támadva a fallogocentrizmust, szétrombolná annak reprodukáló szerkezetét, és véget vetne a történelemnek. „Levagták a kakasokat. A reggel nem játszódik le többet” – mondja az a szereplő, aki Hamlet volt (de aki mintha még jelen időben sem lenne cselekvőképese) mintegy a fallikus végét bejelentve, akkor, amikor még állt a fal (30). „Nő akarok lenni” – mondja, de az abjekció szükségszerűsége azt diktálja, hogy Ophélia ruháit öltse magára, mialatt Ophélia kurvának sminkeli ki magát (30). A *Hamletgép* úgy ér véget, hogy Ophélia Elektraként megszólaló, megkötözött alakját látjuk, amint az összes nő számára lök ki magából minden magot, amit befogadott. Beszéde a terrorizmus és a feminizmus perverz vegyülete, utal Ulrike Meinhofra, utolsó sora pedig Squeaky Fromme-ot idézi (azt a Manson-követőt, aki megkísérelte meggyilkolni Gerald Fordot): „Ha Elektra henteskéssel megy át szobáitokon, akkor ismeritek meg az igazságot (35). Kétségtelen, hogy Müller még ekkor sem ismerte meg.

Néhány év múlva kiadta a *Feladat*ot, amelyben a Szabadság „egy vérszomjas vulvájú kígyó”. A darab nem szül semmiféle igazságot, csak még több vérszomjat. Egy olyan szereplővel indít, aki el különül a forradalomtól és elzárkózik a hatalomvágytól. A mézszárlásokról a következőket mondja: „Láttam eleget. Ismerem az emberi test anatómiáját, mint a tenyeremet” (86). Miféle megbocsátás lehetséges az ilyen tudás után? Müller drámájának vérfoltos mimikriájában Eliot kérdése lebeg a történelem züllöttségéről, miközben a teátrilitás valóságos orgiájában fejek hullanak le, testek belezöldnek ki, és a hóhér az igazság nevében tépi le az álom gézkötéseit – mintha a képzetes még több mézszárlára szomjazna.

Emlékezzünk csak arra, hogy az anatómia kínálta fel azon bevágások és szétszabdalások modelljét, amelyek (mint az *Andalúziai kutya* kettémetszett szemgolyója) kirobbantották a posztmodern jelenséget – azt a hasadást, szakadást, vágást, amely azóta a rendszer szervezőelvévé (a játék radikális elgondolásában megkettőződő megoszlassá) vált a posztmodern transzgresszív stratégiáiban. Az anatómiai elem annyiban van jelen az elidegenedés technikájában, amennyiben széttépi és térbe teríti ki az organizmust, miközben a látszatot szétrombolja azáltal, hogy szétszórja a belsőt és szükségszerűen bemutatja funkcionáló részeit. „Nem kellett volna törnie magát” – mondja Shlink, Brecht *A városok sűrűjében* című darabjában, mielőtt még ez a technika egy másik elidegenedés reménytelen talaján racionalizálódott volna. „Látja, a testem szinte érzéketlen, sőt, ezzel sújtott a bőröm is. Az emberi bőr természetes állapotában túl vékony erre a világra, ezért gondoskodik róla az ember, hogy vastagabb legyen. A módszer megtámadhatatlan volna, ha a sarjadzást meg lehetne állítani.”¹⁷ Brecht biztosan tudott a mézszárlásokról, mert azok technikája átszivárgott az általa alkalmazott megszenstelenítés politikájába. A darab végén késes emberek jönnek Shlinkért, kinek bőre nem lett elég vastag ahhoz, hogy megvédje.

Bármennyi is a holttestek száma a Müllert Brechtől elválasztó ideológiai távolságban, abban generációs különbség választja el őket, ahogyan az NDK vaskalaposságához, valamint egy igazolható színház megvalósítható közönségének kilátásaihoz viszonyulnak. Mialatt bejárta a Nyugatot, Müller magába szívta egy generáció drámai és előadástechnikai tapasztalatait – a genet-i erotika hieratikus testjeitől kezdve a *body-art* szétmálló testeig. Mindez az Artaud-tól átvett „fájdalom nyelvével” együtt beleette magát Müller nyüzött, gennyes, eltorzult, skizoid szövegeibe. Müller számára Artaud szövegeinek önostorzó teste annak az Isten halálából kiinduló, megdőbbentő gondolatnak a „végállomása”, amely villámként csapott a tudatba és kettéhasította azt, de a tudat csodával határos módon mindezt túlélte. A szervek nélküli test eszelős képzetében (amiről később még lesz szó) nemcsak hogy az anatómián lépett túl, de annak a nevetségesen felfuvalkodott nemiségnek gőgös forrását is felszámolta, amelyet Genet később a koturnuszából kilépő püspök petyhüdt hímvesszőjével, valamint a rendőrfőnök nagyszabású fallikus ábrándjával allegorizált: „[Artaud] kicsavarta az irodalmat a rendőrség, a színházat pedig az orvostudomány kezéből” – mondja Müller. „Szövegei a kínzásnak a föld minden kontinensén egyenlő erővel ragyogó napja alatt virágoznak.”¹⁸ Ha nem is egyenlő erővel, de olyan eltolásos rendszerben ragyog ez a nap, amely garantálja, hogy ha a világ egyik részén mérséklődik a kínzás gyakorlata, azért a másik részén még mindig ragyog a nap.

(...)



AZ ABJEKCIÓ URALMA

A barokk, amelyet a katasztrófális erőszak, a világot elpusztító hályog érzete kísért, csak egy kényszerhelyzetben levő, veszélyeztetett test elméletével rendelkezik. Benjamin megjegyzi, hogy „a barokk nem ismer eszkatológiát”.¹⁹ A felmagasztalás impulzusa, hasonlóan a halál hatójához a *Képernyőkben*, gúny tárgyává válik. Vagy, áthaladva az abjekció különböző formáin, obszcenitássá. Ugyanez a helyzet a hiány Genet-féle passiójátékában, ahol a másvilág a világ rothadásától és mocskától bűzlik, és amely hősenek aljasságát balzsamozza be. A darab trágár víziója, amelyben a katonák kórusban fingenak a halott főhadnagy teste felett, legfőképpen Leila hontalan alakjára összpontosít. Leiláról, aki egy sajátos művészetet teremt a hulladékból, ezt mondja az Anya: „A lyukak érdeklik. Minél több van annál boldogabb” (69). Leila leírhatatlanul ronda, egyik szeme hiányzik, ötvaros teste állandóan viszket és gyakorlatilag szart eszik, mégis egy tökéletesen nyugodt pillanathoz, a forradalom „szar-” és „trágyaözönében” ezt mondja: „Menj innen bűz! Ki mondta neked, hogy mellettem legyél?” De később, józanul átgondolva a dolgot, minden elbizakodottság nélkül úgy szólítja meg a bűzt, mintha a halál megalázott figurája volna, illetve a test viszáidezett méltóságával, mintha egy valaha felmagasztalt, magából száműzött idegen lenne: „Na jó. Üljön csak le ide uralkodó, ha úgy tetszik és ne mozduljon” (156). Ha az abjekciót megillető tiszteleten túl fel is lelhető ebben a kijelentésben valamiféle naturalista gesztus maradványa vagy annak elferdített változata, akkor az majdnem parodisztikus. Benjamin (Wilhelm Hausensteint idéző) szavaival, amelyeket a uralkodás és az eszkatológia problémáit vizsgáló szövegrészben fejt ki, „ugyanezen eszme egy variációját érinti az a felismerés, mely szerint a barokk ‘a legkisebb távolságok művészete.... A naturalista eszközök minden esetben a távolság csökkentésére szolgálnak’”, mintha az itt és most valamiféle elkerülhetetlen intimitása – és mi lehet közelebb és valóságosabb, mint maga a mocskosság? – egyre biztosabban megtérne a formai magasztosságba és metafizikus előűvaraiba” (*Origin* 66).

Ez az a hely, ahol Artaud fellelhető. Az összes modern drámaíró közül egyedül Genet agyában született meg annak a színháznak a képzete, amely a pusztulás érzetének

(A TISZTELETES FELESÉGE tovább építi a Főoltárt bagolytolakból, imádkozik, épít, imádkozik, megáll, kinyújtja kezét Ő, aki felé, gyertyákat rak fel, bagolytollakat rak fel, nevet, még több gyertyát rak fel a Főoltárra.)

TISZTELETES FELESÉGE (Hivogatva.) Bagoly, gyere ülj mellem. (A TISZTELETES FELESÉGE nem néz ŐRA, aki, hanem inkább lázasan felfelé bámul, arcán a biblikus képek átszellemültségével. A Főoltáron ülve egyik kezét a vállán tartja, mintha egy istenség ujjait húzta volna magához. Hirtelen benyúl a ruhája alá, és egy henteskést húz elő.) Clara. (Felfelé bámul, kezében a kés.)

Ö Tessék, Tiszteletes Felesége, aki odajött hozzám a menyegzőmön és azt mondta, sír a menyasszonyok haláláért. Tessék?

TISZTELETES FELESÉGE Megmondtam a Tiszteletesnek, ha még egyszer megpróbál hozzám közelíteni... (megforgatja a henteskést.) Nem tudja, hogy én Mária vagyok, Krisztus menyasszonya? Mit képzelt? Azt hiszi, olyan vagyok, mint a te fekete anyád, aki a város legnagyobb kurvája volt? Tudnia kell, hogy Mária vagyok. Csak Mária menne hozzá Passmore Tiszteleteshez a Szent Hegyen lévő templomból. (A késre mered, és megforgatja. Ő, aki elindul a NÉGER FÉRFIval. A TISZTELETES FELESÉGE ránéjt.) Örökbe fogadtunk, kivettünk a fattyúságból, Bagoly.

(Ő és a NÉGER FÉRFI kimennek. A KAPUK BECSUKÓDNAK. A METRÓ ELINDUL. A TISZTELETES FELESÉGE a színpad közepére vonszolja az ágyat. A színpad mélyében belép Ő a NÉGER FÉRFIval.)

Ö Itthon, Istenem, itthon vagyunk. Tudtad, Isten, hogy mi Angliából jöttünk? A Brontëk hazája is az. A teleket itt töltöttük a Towerban. A Királynő Házában laktunk. Nyaranta Stratfordban voltunk. Olyan csodás volt. Isten, emlékszel, milyen csodás volt?

(FÉNYEK VILLOGNAK. A szín az óramutató irányában egy és egynegyed fordulatot tesz. A MADÁR csapkod a szárnyával. A FÉNY ráirányul.)

MADÁR Ha te vagy a Szűz, mit keresel ezzel a néger férfival egy harlemi hotelszobában? Mária?

Ö A nevem Clara Passmore.

MADÁR Mária. (A FEHÉR MADÁR úgy nevet, mint az ANYA. A TISZTELETES FELESÉGE meggyújtja a gyertyákat.)

NÉGER FÉRFI (Odamegy őhozzá.) Mi az?

Ö Szólíts Mária, Isten.

NÉGER FÉRFI Mária?

Ö Isten, emlékszel, milyen csodás volt?

TISZTELETES FELESÉGE (Még több gyertyát gyújt meg, és közelebb jön a henteskessel, hivogatva.) Clara. (A MADÁR vadul szálldos, a TISZTELETES a székben ül és a fehér, szétesett Bibliát olvassa.)

NÉGER FÉRFI Mi az? Mi van? Mi a baj? (Megpróbálja levetkőztetni Őt. A ruha alatt a teste fekete. Letépi magáról a koronát, amit Ő rárakott. Ő vadul próbál elmenekülni előle.) Mi az? (A FEHÉR MADÁR feléjük száll, majd a zöld szoba körül kering.) Beteg vagy?

Ö (Mosolyog.) Nem, Isten. (Transzban van.) Nem, nem vagyok beteg. Csak a szeretetről álmodok. Van egy álmom. Nyisd ki a cellajtót és engedj le a Szent Pál

ideografikus ragyogása, az emberi fertőzés és annak lehetetlen bűze, mocska, romlott hite, egyszóval az egész nyugati kultúra bűze közepette, legmélyrehatóbban közelíti meg az Artaud-féle kegyetlenség színházának korlátlan abjekcióját. Ez a fajta színház, csak szeplőtelen fogantatással jöhet létre, amit a *Páholly* (1) püspöke, mintha Artaud-t idézné, „a lehető legrigorózusabb értelem”-nek nevez. Genet perverziói nem mentesek a test iránti áhitattól, Artaud számára viszont, ha lehetséges lenne, a hús metafizikája létezne testfunkciók nélkül – a teljesen materializálódott értelem tiszta teste, amely, mint a „Lót lányai” című festmény felmagasztosult eszméi, mentesek a kiválasztódott gondolat bűzétől. Artaud szerint a tiszta test nem szárik, mert ami szárik, az „az agyak enyve”, a doxának az a „feloldhatatlan ragacsossága”, amely Roland Barthes szerint „egyfajta tudattalan; röviden az ideológia lényege”.²⁰

Annak ellenére, hogy az ürülék az eredendő elkülönülés visszataszító jele, magában az elkülönülésben jelenlevő mocskok, a borzasztó igazság, az, hogy nincs lét test és annak megvetendő szervei nélkül. Félelmetesen jelenik meg mindez a tragédiában, ahol Hektor ajándékkardja és a déli nap kétszeresen is átdöfik Ajax beleit, e visszatérő skizoid kötést, amely lehet a magától értetődő ősi igazság, de Artaud-t mindig is a testi megpróbáltatások heves kételye kísértette, amely – az esszenciális színház magjának nyomaival, az olyan testek színterével együtt, amelyek csupán testek – „a velő *finomságát*”, magának a skizofréniának gondolati hirtelenségét teszi példaszerűen elérhetővé számunkra. Artaud-t csak annyiban nyűgözte le a rítus, amennyiben annak erotikus funkciója nem szorult háttérbe. A testet a delirium állapotában akarta látni, a rezonáló hús áradatában, olyan testként, amely nem reprezentál, hanem (saját) reprezentációjának hiányában van jelen. Az alkímikus színház dematerializálná a testet és annak részeit azért, hogy a jövő fehéren izzó határain semmi sem emlékeztessen a fétisre, így koncepciójában még meg is haladja azt, amit Artaud látott a Bali-szigeti színházban. Mindenképpen helytelenítette volna a rituális fortélyokat, Yeats színházának szemérmes levágott fejait, az esztétizált erőszakot, vagy a Craig-féle szimbolista visszatérést az *Übermarionette*hez. Még Artaud írásai is saját megtépzott alakját érezzük, amely visszakényszerít bennünket a testhez, miközben megnyúzza izmait, korbácsolja belsősegeit. Artaud nem hajlandó elfogadni, hogy ez a test az σ teste, amely eltűnt valahol a nyílás sötét nyílásában.

Lehetséges, hogy mindez paranoiás, mégis egészen elképesztő hatást gyakorolt az újabb keletű gondolkodás radikalizált szexualitásfelfogására, amelynek része a Derrida, Kristeva és az *Anti-Ödipusz* révén Deleuze és Guattari feminizmusa. A skizoanalízis és a fantomfizika tagolatlan testét vette (legmegvalósíthatatlanabb) modelljéül a posztmodern színjátszás, amelyben nincs száj, nincs nyelv, nincs fog, nincs gége, nincs haj, nincs végbél, csak perverz epidermikus játék folyik, amelyben a testnek nincs szüksége szervekre, illetve a nőiség metonimikus autonómiájában a hüvely ajkai beszélnék, és meglesi a húsát. Mindez Beckett *Not I*-ának Szájára emlékeztet, annak erotikus blablájára. Létezik Beckett-nél az alakzatok torz pregnanciájában, a szóképek szakadatlanágában egy jellegzetes aszepszis, valamint a test megalázó tehetetlenségében, a születés kudarcának abszurd módon rendellenes működésében egy sajátos undor: „a legközelebbi WC...kezd kizúdítni magadból”, logomániába forduló kiválasztás, „az agy...őrülten pislákolva kialszik”.²¹ Még székrekedés állapotában is folyamatban van valami, Clovnál például az a fajta agyláz, amelyet csak a görcsös test kényszeres nevetése enyhít, a megfékezhetetlen nevetés vagy, ahogy Clov mondja, a *risus purus*, a szájtátás sugallata, maga a nevetés. És amikor elhal a harsogás és a moraj, marad a mérsékelt nosztalgia, amely a csend ideolektusából, orrból, bömbölve, reflexszerű tátongás és grimasz közepette, mindent, mindent újrakezd, könnyörögve a szájnak, hogy álljon meg.

Beckett drámájában egy jó adag mértéktelen szado-mazochizmus jelenik meg, amely aránytalanul nagyobb jelentőséggel bír a tolvaj megváltásánál (de nem *mindegyik* evangéliumban, hívja fel Didi hermeneutikailag a figyelmünket). *Penzumról* van szó, egy olyan véget nem érő (nyelvi) mondat formájában, amelyben a test egészen a kutacsig visszamenőleg be van recézve. Artaud-nál az agy minden lehetséges, pestis által szabadjára engedett és a testben lokalizálódott perverzióját az a nem enyhülő, marcangoló puritanizmus kíséri, amely az önkínzó fájdalom kimeríthetetlen forrása. Ha a hús metafizikájában mint a tudattalan *mise-en-scène*-jében vannak is fenntartásai a nyelv gyanús erőivel szemben, az azért van, mert minden a *tiltástól* függ. A paranoia nem más, mint jövőbelátás. Artaud egy olyan formázható nyelvet ígér, amely egyben test is. Olyan testet, amely egyben színház is, de a kegyetlenség színháza, hasonlatosan Kafka óriási, labirintusszerű pszichoerotikus odújához, amely

egyaránt védekezési mechanizmus és vágygép. Beckett *Endgame*-jének díszlete is efféle odúra emlékeztet – cerebrális és kegyetlen (szürke szoba, szürkeállomány). A paranoiától való félelem egész kényszeres geometriáját az *érintés félelme* hatja át, amely a leküzdhetetlen távolság ősi, pontos mértéke. Canetti azt mondja a *Tömeg és hatalomban*, hogy az érintéstől való félelemben a közönség pszichés bázisa is megmértetik, mintha létezne még egy tiltás, amely a látványt favorizálva távol tart bennünket a testtől.

A JÁTÉK ÉTOSZA: A SZÉTDARABOLT TÖRTÉNET

Az *Endgame* annyira kötődik a testhez, hogy alig tud mozdulni. Beckett „legcsimpaszkodóbb” darabjának nevezte. Míg a *Godot-ra várva* széteső, rögtönzött elemei a darab elégikus bohóckodásán keresztül egy játék-étosz strukturális paradigmáját vázolják fel, addig az *Endgame*-ben jól érzékelhetően a *jouissance* egy másik aspektusa jelenik meg, az a felismerés, hogy a játék halálos. Ezen felismerés mindig úgy dörzsölődik bele a testbe, hogy a képszerűség már eleve bele van ékelődve, mint például Hamn „vakságának” emlékkép-lerakódásai vagy Clov „mérges tekintete”. Clov úgy néz, mintha ő lenne az a szent ágostoni leírásban szereplő csecsemő, amelyre Lacan a szkopikus ösztöntörekvés magyarázatában hivatkozott. Beszélhetünk metsző tekintetről, de Beckett, Ágostonhoz hasonlóan, úgy gondolja, hogy nincs olyan tekintet, amely nem lenne metsző, még az a tekintet sem, amelyik szeret és közben szereti magát, mert szeret, de minden pillanatban fájdalmasan ezen tűnődik: „Vagyok-e én annyi, mint...látszik?” Úgy tűnik, hogy ugyanez a gyanúba keverő fény problémája Beckett *Play* című darabjában. Ebben a darabban a temetési urnákban fekvő fejek „csupán egy szemből állnak”, és úgy mondják el a történetet, hogy „egészen ott vannak, önmaguk teljességében, és belebámulnak az ember arcába” (157).

Ami az ember arcába bámul, az nem más, mint a metsző szükségszerűség, az a tény, hogy a test eleve arra rendeltetett, hogy a tudás színtere legyen, a tragikus *sparagmosztól*, egészen az erőszak (vagy áthágás) helyességét a dolgok heurisztikus rendjében igazoló bonctani metszésig. Amennyiben a test a tudás testé, úgy alá

Kápolnába. *(A kék krepp kendő félig van rajta. Megmutatja a NÉGER FÉRFI-nak a jegyzetfüzeteit, melyekből kihull egy csomó papír. Örült zavarodottsággal megpróbálja összeszedni őket. Közben megkerüli az ágyat. A férfi követi.)* Kérelmek, Isten, kérelmek, levelek az apámhoz. Ebből írom meg a diplomamunkámat. Az év minden napján írok apámnak.

Isten, én, aki a Fattyú vagyok, aki a Szűz Mária, aki a Bagoly, ma reggel idejöttem az apámmal. Angliát jöttünk megnézni, az őseink földjét, az apám és én, aki a Fattyú vagyok, aki a Szűz Mária, aki a Bagoly. Nagyszerű reggel volt. Sötétben keltünk, taxival mentünk a Hyde Park felé a Marble Arch-on át a Buckingham Palotáig. A Lyons-ban ittunk reggeli teát, aztán kijöttünk a Towerhoz.

És elkezdtem sírni és egy fekete kalapos férfi segített kimenni a kapun az utcára. Én voltam ott az egyetlen néger.

Elvitték és nem engedik, hogy lássam. Ők, a Fekete Anyám és az Istenverte Apám bezártak a fügefába és elvitték a hulláját és a fehér haja lelógott.

Most ők, a Fekete Anyám és az Istenverte Apám, akik azt színlelik, hogy ők Chaucer, Shakespeare meg Eliot és az én összes drága angolom, most idejönnek a cellámba és engem bámulnak és én látom, hogy utálnak és én utálok őket.

A zöld fűvön vonszolják a testét, a fehér haja lelóg. Leveszik a cipőjét, és a teste merev. Be kell jutnom a kápolnába, hogy lássam. Muszáj. Ő a vér szerinti apám. Isten, engedj be a temetésére. *(A férfi a színpad közepére rántja. Ő térdel.)* Istent szólítom és a Bagoly válaszol. *(Halkabban.)* A tornyomat, a Towert kerülgeti és szolítgat, a tollai nekicsapódnak a cella falának, a fügef a kertben a tollaitól tarka, jön, csupa toll, nagy üreges szemekkel és sárga a bőre, sárgák a szemei, a röpködő fattyú. A tornyomból kiáltozom és az egyetlen válasz a Bagoly, Isten. *(Szünet. Áll.)* Én csak a mi országunk után vágyakozom, Isten.

(A FEHÉR MADÁR visszaszáll a kalitkába, a TISZTELETES mosolyogva olvas, a HALOTT APA a cella padlóján fekszik. Az ANYA, aki most részben a fekete anya és részben a TISZTELETES FELESÉGE, fehér ruhában, borzas göndör hajjal, félig tollakkal borítva közelebb jön Clarához.)

ANYA Bagoly a fügefán, bagoly a ház alatt, bagoly az árnyékszéken. *(Vidáman szólítgatja őt, aki, mint ahogy egy gyereket hívogat az ember, és megcsókolja.)* Van kiút a bagolyságból. *(Megint megcsókolja.)* Clara, aki a Fattyú, aki a Szűz, aki a Bagoly.

Ő *(Odamegy az ANYÁhoz.)* Fekete Anyám, aki főzött valakire, aki a Tiszteletes Felesége. Hol van Boleyn Anna?

ANYA Bagoly a fügefán, tudod? Tudod? Tudod az utat a Szent Pál Kápolnába, Clara? *(Kézen fogja.)* Én tudom. Térdelj le, Mária, a kapu mellé, és imádkozzál velem, aki a fekete anyád vagyok, aki Krisztus Menyasszonya. *(Felemeli a henteskést.)* Térdelj le a Főoltárnál és imádkozz velem. *(Letérdelnek: az anya mosolyog.)* Tudod, Clara, tudod, Clara Fattyú? *(Megcsókolja.)* Clara, én tudom az utat a Szent Pál Kápolnához. Én tudom az utat a Szent Pál Kápolnához, Clara.

(Az ANYA felemeli a kést. Magába döfi. Ebben a pillanatban a MADÁR csap a szárnyaival, és a szín az óramutató-

van vetve a szétdaraboló fénynek, amelyet Beckett a dráma, Foucault pedig az elmélet nyelvén írt le. Foucault archeológiájában rámutatott, hogy a tudás nem a megértést, hanem a metszést szolgálja. Úgy tűnik, mintha a „Theatrum Philosophicum”-ban kifejezetten azokra a félelem és a vágy szülte fantomokra utalna, amelyek a *Play* fején keresztül haladnak. Csak „testnélküli materialitással bíró” fantomok lehetnének, mondja, ha nem „lenne számukra megengedett, hogy a test határain funkcionáljanak, azaz testek ellen, mert hozzátapadnak a testekhez és kitüremkednek belőlük, de azért is, mert megérintik, megvágják és részekre törik őket” (LCP 169).

Ami a tudást a testbe juttató büntetőrendszert illeti, ebben a kényes témában Kafka mind Foucault *Felügyelet és büntetését*, mind Beckett *penzum* fogalmát, a testen feliratként létező végtelen mondatot megelőzte. Ráadásul, úgy képzei el a folyamatot, mint a *body-art* egy darabját, amelyhez nem csupán az előadás gondos előkészítésére van szükség, de bizonyos kifinomultságra is a közönség részéről: „Ha az illető már az ágyon fekszik, s az ágy rezgésbe jött, leeresztik a testre a boronát. A borona automatikusan úgy áll be, hogy épp csak tűhegyeivel ér a testhez; ha megtörtént a beállítás, ez az acélsodrony tüstént rúddá merevül. És most elkezdődik a játék. Az avatatlan szem külsőre semmi különbséget nem lát a büntetések fajtái között”.²² Időközben, bárhogyan is nézzük, sőt minél többet nézzük a test vágásainak fragmentáltságát, az szét van *metszve*. Mind szó szerint, mind képletes értelemben a metszést szolgálja színész és közönség, hiányának könyörtelen fényében és („Majd meglátod”, *Play* 157) a kimondás nyilvánvaló tabujában. „Harapjam le a nyelvem? Köpjem ki?” (154). Mi ez? kérdezhetjük újra. Vagy lépéseket hallva: „Minden, minden”, minden, az egész dolog (ez: a nyelvem hegyén van?).²³ Bármilyen legyen Beckett drámájának meggyalázott, megnyomorított, megbámult vagy felboncolt testeiben, az láthatóan messze esik a testtől és az élvezetektől.

Ha fel is lelhető ezekben a részleges testekben akár a legminimálisabb vigasz /„az agy nem talál rá” (155) /, a posztmodern előadás végtelenségében, a test dicsőítésével egyetemben megtalálható a test teljes kiküszöbölésének utópisztikus vágya. Vagy vágy annak az állítására, hogy a test nem létezik. Stelarc, az előadóművész, aki horgokat akasztva húsába függesztette fel magát, hogy e mesterien véghezvitt lebegés útján bebizonyítsa, hogy a műtest elavulttá tette a testet. A szervek nélküli vágyat előállító vágygép skizoid testének esetében nehéz megmondani miféle vágyat teljesíthetnek be a pótszervek vagy a protézis aszkétikus diszciplinája. Mivel nem egészen a hús feltámadásáról van szó, ezért felszabadulást jelenthet a vágy évezredes terhétől – nem a kor rothadása, hanem valami más által.

fordította Szabari Antónia



1. Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, angol ford. Rose Strunsky (Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 1960) 159.
2. A fogalmat Foucault használja a „Theatrum Philosophicum” című írásában, hogy „Isten hiányát és a perverzió epidermikus játékát” leírja, ahogyan az Deleuze metafizikájában megjelenik. (Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, szerk. Donald F. Bouchard, angol 2. ford. Donald F. Bouchard and Sherry Simon (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977) 171-2; a továbbiakban LCP-nek rövidítve). Mivel ez a metafizika fantomokkal foglalkozik, ezért, hasonlóan a tudattalan működéséhez, teátrális.
3. Étienne Balibar, „The Vacillation of Ideology,” *Marxism and the Interpretation of Culture*, szerkesztette és a bevezetést írta Cary Nelson és Lawrence Grossberg (Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1988) 88.
4. Jean Genet, *The Balcony*, angol ford. Bernard Frechtman (New York: Grove, 1960) 59.
5. Jean Baudrillard, *In the shadow of the Silent Majorities...or the End of the Social*, angol ford. Paul Foss, Paul Patton és John Johnston (New York: Semiotext[e], 1983) 98. A továbbiakban SM-nek rövidítve.
6. Sam Shepard, *The Tooth of Crime and Geography of a Horse Dreamer* (New York: Grove, 1974) 16.
7. Sam Shepard, *The Tooth of Crime and Geography of a Horse Dreamer* (New York: Grove, 1974) 16.
8. Vaclav Havel, idézi *The New York Times* 1989 November 29: 1.
9. Lásd Gilles Deleuze és Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, angolra fordította Robert Hurley, Mark Seem és Helen R. Lane (New York: Viking, 1977) 19.
10. Lásd Gilles Deleuze és Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, angolra fordította és az előszót írta Brian Massumi (Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1987).
11. Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, angol ford. Hazel E. Barnes (New York: Philosophical Library, 1956) 326.
12. Roland Barthes, *The Grain of the Voice: Interviews 1962-80*, angol ford. Londa Coverdale (New York: Hill & Wang, 1985) 365.
13. Lásd Jean-Pierre Vernant, „Dim Body, Dazzling Body”, *Fragments for a History of the Human Body: Part 1*, szerk.: Michel Feher, Ramona Nadoff és Nadia Tazi, *Zone 3* (1989): 21.
14. Heiner Müller, *A Hamletgép*, ford. Sarankó Márta és Gulyás Róbert, in: *Délután p.m.* Pécs, 1991/1.
15. Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, angol ford. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982) 3. A továbbiakban Powersnek rövidítve.
16. Bertolt Brecht, „Baal”, ford. Jékely Zoltán, *Dramák* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985) 66.
17. Bertolt Brecht, „A városok sűrűjében”, ford. Jékely Zoltán, *Dramák* 95.
18. Carl Weber idézi a *Hamletmachine*-ben, a *Quarteth*-hez írt bevezető megjegyzésében a 105. oldalon.
19. Walter Benjamin, *Origin...*
20. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, angol ford. Richard Miller (New York: Hill & Wang, 1975) 29.
21. Samuel Beckett, *Not I, Collected Shorter Plays* (Lodon: Faber & Faber, 1984) 222.
22. Franz Kafka, „A fegyencgyarmaton”, ford. Szabó Ede, *Az Átváltozás: Válogatott elbeszélések* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982) 75. A szerző kiemelése.
23. Beckett, *Footfalls, Sorter Plays*.

Az írás Herbert Blau: *To All Appearances. Or Performance As an Ideological Factor* című kötetében jelent meg.

val ellentétesen egy fordulatot tesz. A METRÓ FÉMES SIKÍTÁSÁT halljuk, majd a Haydn zenét. Amikor a színpad-mozgás megáll, a NÉGER FÉRFI megpróbálja megcsókolni őt, és az ágyra szorítani. Ő igyekszik lelökni magáról. A FEHÉR MADÁR lejön a lépcsőkhöz.)

6 Isten, mondjad, „Mária, tudod, hogy szeretlek, igen, szeretlek téged. Ez a szeretet a legrégibb, legtisztább testámentum a szívemben.” Mondjad, „Mária, ez a testámentum már rég a lelkemben volt vésvé a világ kezdete előtt. Imádkozom hozzád, Mária.” Isten, mondd, „Mária, imádkozom hozzád. Kedves, gyere az én országomba. Mária, hagyd el a bagolyságot, jöjj az én országomba. Várok rád.” (A NÉGER FÉRFI ismét megpróbálja megcsókolni. A FEHÉR MADÁR felemeli a HALOTT ANYÁT, és felviszi a Szent Péter Katedrális kupolájába. Ott maradnak, és néznek lefelé. A TISZTELETES a Bibliát olvassa, és közben mosolyog.)

NÉGER FÉRFI Mi a baj?

6 Baj, Isten?

NÉGER FÉRFI Isten?

6 Baj, Isten?

NÉGER FÉRFI Isten? (A lángokban álló főoltáron vannak. A férfi megpróbálja leszorítani őt, de egyúttal meg is van tőle ijedve. A HALOTT APA, aki eddig a gyertyákat tartotta, mosolyog.)

6 Néger! (A ZENE LEÁLL.) Tartsd zár mögött, őr. (Birkóznak egymással.) Sirok a Máriák halááért. (Küzdenek. Ő bagolyhangon sikít.) Néger! (Igyekszik kijutni a szobából, de a férfi nem engedi.) Engedj a Szent Pál Kápolnába. Engedj le, hogy lássam az Istenverte Apámat, aki a Leggazdagabb Fehér Ember volt a Városban. (Birkóznak, a férfi most ijed.) Isten, Isten, szólíts, Máriának. (Hangosabban sikít.) Isten!! (Hirtelen kiszabadítja magát, kezébe veszi a henteskést, ami még mindig csupa vér és toll, és igen gyorsan megpróbálja megtámadni a férfit, felemeli a kést és megcélozza vele, de aztán ugyanolyan gyorsan el is ejti, mozdulata vad kimerültséget mutat. A férfi hátrál. Ő lezuhan az égő ágy szélére. A NÉGER FÉRFI kihátrál a kapun keresztül. Ő az égő oltár szélére zuhanva fekszik, a feje lelóg, arca a két kezébe temetve, tollak szállnak, a zöld fények erősen világítanak. Az oltár ég, a FEHÉR MADÁR leuven a kupolából. Ő, aki clara Passmore, aki a Fattyú, aki a Szűz Mária hirtelen úgy néz ki, mint egy bagoly, felemeli lehorgasztott fejét, a semmibe bámul, és azt mondja:) Úú...úúú. (Az APA felkel és lassan elfújja a gyertyákat az ágyon.)

FÜGGÖNY

Jordította Kiss Attila

A szöveg forrása: Adrienne Kennedy: *In One Act*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.

Adrienne Kennedy fekete bőrű amerikai drámaíró. A különböző kultúrák, fajok, szimbolizációs rendszerek keveredéséből származó identitásproblémákat megjelenítő drámáival a 60-as évek közepén vált elismertté. Drámaírói tevékenysége mellett számos neves egyetemen tanított, kísérleti színházak munkájában vett részt.

GYÖNYÖRTELEN SZÍNHÁZ, AVAGY
A REPREZENTÁCIÓ KITAKARÁSA
(A TRAUMA SZÍNREVITELE A HAMLETGÉP-BEN)

KISS ATTILA

„Antagonism is the logic of the Real in society.”
Slavoj Žizek

INDULJUNK ki egy manapság divatos előföltevésből. Fogadjuk el, hogy Heiner Müller *A Hamletgép* című darabja egy szisztematikus színházi kísérlet arra, hogy ellenálljon minden koherens jelentésnek, szembeszegüljön a társadalom automatikus jelentésalkotó gyakorlataival, és dekonstruálja azokat. Ebben az esetben a szöveggel szemben elkövethető legnagyobb erőszak az, ha elméleti értelmezés keretei közé próbáljuk szorítani. Így a Müller-szövegről írt minden értelmezés egy paradoxonból indít: a darab sikerességét csak olyan értelmezés képes szemléltetni, amely végül kudarcot vall és felszámolja magát, mint lehetséges interpretációt. Amennyiben viszont mégis lehetségessé válik a darabról összefüggő értelmezést alkotni, az a dráma célkitűzésének sikertelenségét bizonyítja. A kérdés tehát így szól: kibújhat-e a dráma, mint megjelenítés az ideológiailag meghatározott reprezentáció és jelentésgenerálás kereteiből, vagy éppen önnön textualitása akadályozza-e meg abban, hogy a szövegszerűség szabályain kívülre kerüljön.

A jelen dolgozat azt kívánja bemutatni, hogy minden koherencia-elhárító stratégiája ellenére lehetséges összefüggő értelmezést alkotni a darabra, ennyiben tehát a kezdeti előföltevésben meghatározott elsődleges szubverzív próbálkozása kudarcot vall. Ezáltal válik azonban világossá, hogy a dráma (illetve a potenciális színházi előadás) nem azt a textualitást haladja meg és dekonstruálja, amely a szubjektumot reprezentációs szabályok között tartja fogva, hanem éppenséggel a textualitást mint olyat sikerül felmutatnia, kiemelnie a megszokottság automatizmusából. Így azonban végső soron *A Hamletgép* és a róla szóló értelmezés ugyanazt a paradoxont járja körül: a darab áthatolhatatlanságában mutatja fel a Jelölő, a nyelv materialitását. Ez a materialitás az oka annak, hogy a jelentés kioltására, az ideológiai beágyozottság lebontására tett *reprezentációs* erőfeszítés végül a jelölés ellenállásába ütközik; ugyanakkor ez az ellenállás haladja meg mindig az elmélet kísérleteteit is, melyek arra irányulnak, hogy a betű materialitását, a szimbolizációt, a nyelv játékát kimerítsék, letakarják.

Előrebocsáthatjuk, hogy a textualitásnak a *Hamletgép* elkerülhetetlenül két szinten is foglya marad:

– tematikus síkon: a szubjektum a test felbontására, közvetlen megtagasztolására tett kísérleten keresztül nem kerülhet az ideológián kívülre, mivel a jelölő a testet, a test mindenféle megtagasztalását is letakarja;

– metadramai síkon: a darab textuális léte eleve a reprezentáción belül tartja a megjelenítést.

A kérdés ennél fogva tehát a következő: hogyan lehet a szövegen belül maradván, a szövegen belülről dekonstruálni magát a darabot, és egyúttal kimozdítani a szubjektumot? A *Hamletgép* belülről támad.

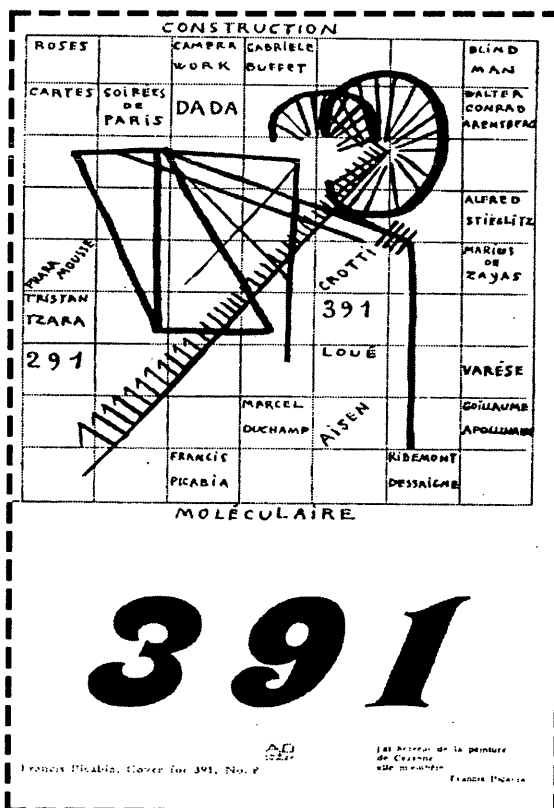
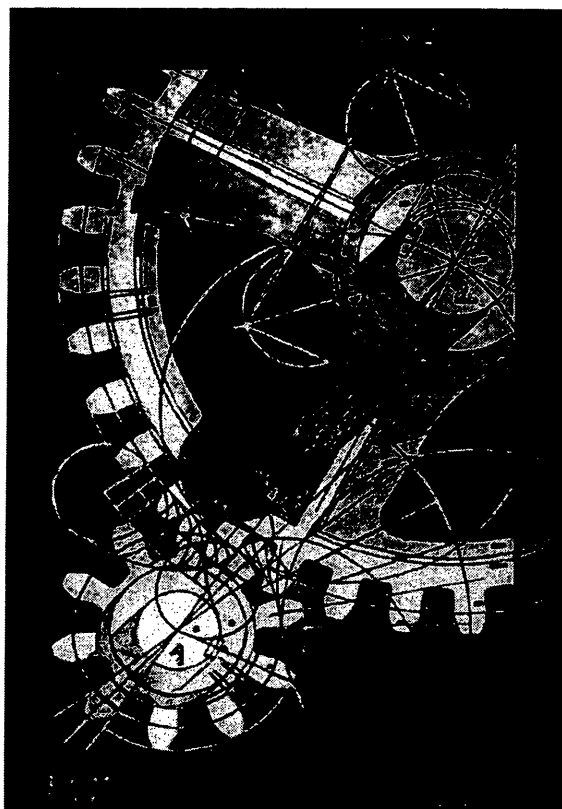
A *Hamletgép*, mint reprezentáció a szubjektumot, a befogadót mozdítja ki és teszi heterogénné, kétféle stratégiával:

Megjelenít egy *abject*, köztes szubjektumot, amely megfosztja önmagát azoktól a társadalmi *markerektől*, melyek szubjektummá tehetik, majd a test *abjection*ján keresztül próbálja megteremteni a tapasztalat közvetlenségét.¹ Mivel ez a kísérlet a színpadon mindvégig egy reprezentáció része marad, a közvetlenség nem jöhet létre, a test abjectionja csak a színpadi hatás felfokozásában játszhat szerepet.

Sikeresebben „támad” a dráma a befogadás szabályainak áthágásával, a befogadói identitásválság létrehozásával: dekonstruktív szövegként *megtagadja a befogatótól azokat a konvencionális pozíciókat*, amelyek az olvasás, befogadás folyamatában általában létrejönnek, és az olvasó szubjektumnak egyfajta *identitást kölcsönöznek*.

Hol lokalizálható a szubjektumban, a jelölés folyamatában az a szakadék, törés, „traumatikus mag”, amelyet a szubjektumnak soha nem sikerülhet átlépnie? A *Hamletgép* ezzel a kérdéssel játszik, és ez kölcsönöz neki *tematikus szerkezetet*. Nem a nyelvet, a jelentésgenerálást vagy a textualitást kívánja meghaladni, hanem a szöveg és a szövegszerző tekintélyét ássa alá, felmutatva egyúttal a textuális társadalmi pozícionáltság elkerülhetetlenségét.

Slavoj Žižek szerint az ideológia beavatkozását a szubjektum pszichikai szerkezetébe *traumaként* éli át a tudatalatti, de ennek ellenére az ideológia nem egyfajta erőszakos valóságként kínálja magát, hanem a Vágyakozás előli menekülési lehetőségként, ahova a tudatalatti vágytartalmaival szembesülni nem merő tudatos elbújhat. Ez a paradoxon a szubjektum ideológiai kizsákmányolása: a Vágy, a szemiotikus motilitás pszichikus elfojtása, a szubjektumot konstituáló törés, elkülönбöződés megtapasztalása így a Szimbolikus Rendben, az ideológiában talál teret az áthelyeződésre. A jelölő leválaszthatja a szubjektumot a kívül lévő valóságtól, mivel a szubjektum felruházta a re-prezentálás metafizikus képességével, de ez a törés, traumatikus mag mindig megmarad, mint alapvető ellenállás mindenféle jelölő gyakorlattal szemben. Ez az elmozdulás, ez a „többlet” az a nyelvben, ami mindig a szimbolizáción túl és felül marad, ami miatt a nyelv feletti uralom lehetetlen. És ez a belső ellenállás a nyelv, a Betű materialitása, amely mindig letakarja a szubjektum elől az



empirikus valóságot. A szubjektumot konstituáló trauma kikerülhetetlensége *A Hamletgép* központi motívuma.

Bizonyos elméletek (Bataille, Artaud) a *testet* teszik meg a Betű materialitásán áthatoló erőfeszítés kísérleti területének, hiszen a szubjektumot konstituáló traumatikus törés is a testből, a test differenciálódásából, majd a test érzetének, folytonos jelenlétének az elfojtásából indul. A test megtapasztalása, mint *közvetlen megtapasztalás* a jelölés ideológiai határain való eksztatikus túllépés lehetőségét kínálja. A posztmodern elméletek egyik leglényegesebb meglátása ugyanakkor az, hogy a tapasztalat közvetlensége a testtel való kísérletezéssel sem érhető el: a jel, a nyelv materialitása a testet, annak mindenfajta megtapasztalását is letakarja. Ehhez a felismeréshez érkezik el *A Hamletgép* is: a testét felosztató, vérebe, ürülékébe visszahúzó szubjektum beleiben még mindig nem a test Jelenlétéhez érkeünk el a tapasztalat közvetlenségén keresztül, hanem a jelölő, az ideológiai markerek ellenállásához. A test teljes jelenléte az abjectioval sem jön létre, és az *abjectio* csak a közönséget bevonó reprezentációs technikaként, nem pedig az ideológia szubverziójaként működhet.

A Hamletgép ennyiben az artaud-i könyörtelen színház megvalósíthatatlanságát is szemlélteti, hiszen nincs olyan színház, ahol a reprezentáció tiszta prezentációvá, az ideológia által el nem mozgított jelenlétté, közvetlen prezenciává válhatna.³ Az apa meggyilkolása, a beszéd és a szerző trónfosztása, az önazonosság megtagadása még mindig egy hang, egy nyelvileg beágyazott szubjektum reprezentációs tevékenységeként kerül elénk. *A Hamletgép* szubverzivitása tehát nem a test és a szubjektivitás *abjectio*jában van, hanem a jelölő gyakorlat *természetének*, logikájának, az ideológia mindent átfogó jelenlétének a felmutatásában. Az inkohereenciával, a kommunikációs pozíciók elbizonytalanításával, a szerzői referencia megkérdőjelezésével a dráma nem egy összefüggő jelentés átadására, hanem a *szövegnek, a jelölésnek a jelenlétére koncentrál*.⁴ *A Hamletgép* a reprezentáción túli jelenlét felkeltésére tett sikertelen kísérleten keresztül *magának a reprezentációnak a jelenlétét* fokozza fel.

A darabban legelsőként az identitás konstruálódásának és elutasításának témája jelenik meg: „Hamlet voltam”. (30)⁵ A Hamlet név rendkívül konnotatív természete több célt szolgál: a tragikus hős maga jelképezi a világirodalom-gépezetben megjelenő identitás-motívumot, ugyanakkor utal annak a társadalmi, politikai és irodalmi intézményesültségnek a gépezetére is, amely ebből a névből kulturális klisé generált. A Hamlet-név így emblematisztikus sűrítése a szubjektumra erőszakolt identitásnak, a kánonformálásnak, az ideológiai interpellációnak és a szubjektum nyelvi pozicionáltságának. A társadalomban valamennyien Hamletek vagyunk, identitásunkat a kulturális képrendszerben áramoltatott, előregyártott minták szerint hozzuk létre. Ennek az identitásnak az elutasítása („Hamlet voltam”) a Névvel, a Szimbolikus Rend kulcsjelölőivel szemben folytatott küzdelem: szembeszegülés az „ősökkel” (az Apa Nevével), a történelemmel, az idővel, és végül a testtel, amelyet szintén az ideológiai markerek konstruálnak.

„...szétosztottam a halott nemzöt.” (30) Az ősz elutasítása a történelmi pozíció és a linearitás látszata ellen folytatott küzdelem. A Hamlet-szubjektum elveti a múltat, amely a hozzánk érkező nyomok interpretációjából áll össze; ezek metaforája itt az öreg Hamlet teste. A történelem narratívája tényleg úgy áll össze, mint amikor családi fényképalbumot lapozgatunk, és „elmesélve” megírjuk történetünket. (Az I. felvonás címe: Családi album.) A jelen tehát sohasem a múltból lineárisan „kinövő” állapot, hanem aktuális diszkurzusok kereszteződési pontja. Ennek a jelen pillanatnak a Jelenlétére koncentrálni a szöveg, amikor eltörli a jövőt – „A reggel nem játszódik le többet.” (30), és a beszédaktusok deixisét a végsőkig fokozza:

„Most a hátadra kötöm a kezedet..., Most széttépem a menyasszonyi ruhát. Most kiáltanod kell... Most elveszlek téged, anyám...” (31)

A történelem és a linearitás, tehát az eredet megtagadása után a darab még a jelen idejű létezését is megpróbálja kiiktatni:

„Nem Hamlet vagyok. Nem játszom több szerepet.” (31)

A drámaszöveg megtagadja önmagát, és az őt konstituáló markerek kiüresítése után a szubjektum önnön jelenlétét is elutasítja: „A drámám nem játszódik le többet.” (31) Ez az ön-reflexív metadramai perspektíva, a koherens jelentés és identitás elutasítása, a referenciák széttördelése a dráma és a drá-

ARTAUD

mai szubjektum ön-megsemmisítő stratégiája. A stratégia, mint ahogy előrebocsátottuk, sikertelen: amíg mondván van, hogy a darab nincs, addig a darab igenis van, és benne a szubjektum is. Ugyanakkor a Szöveg, amely így a színpadon megjelenik, nem egy metafizikus Szerzőt reprezentáló ön-azonos Műalkotás, hanem maga a Szöveg-működés, a reprezentáció mint olyan. A szerző fényképét (amely a jelen értelmezésnek megfelelő színrevitelben azonos a Hamlet-sze-replővel) széttépik: a Szerző nem uralja többé a szöveget, amely generálja, majd megszünteti a szerző kategóriáját. „A színházi élmény itt nem egy kognitív folyamatból, hanem a Szöveg mani-fesztációjából származik.” (Blau...) Amit a dráma elérhet, az az értelmező szubjektum kiköz-kentése a hagyományosan koherens szövegektől elvárt homogén befogadói identitásból. Ez a ki-zökkenés a minimális feltétele annak, hogy az ideológia által meghatározott reprezentáció logi-kájára a szubjektum rálátást (meta-perspektí-va-metadráma) nyerjen.

A színházi és ideológiai koherencia szétrom-bolására irányuló kísérlet középpontjába a II. felvonástól kezdve a *test abjectioja* kerül. Az Ophelia/Kórus/Hamlet szubjektum ismét kultu-rális emblemaként áll elő: az „Ophelia-identi-tás” a társadalomban folytonos nyomként műkö-dik, a pszichotikus nő egyfolytában öli önmagát. Ez a kulturális klisé is lázadásba kezd azonban, és leállítja a folyamatot, amely identitását defi-niálja: „Tegnap abbahagytam megölni magam.” (31) Ideológiai fogságának kellékei, a ruhák, az ágy, a szék, az asztal, az óra szétrombolása után az *abject* test önmagát és legfőbb ideológiai markereit (mellek, combok, méh) vérben úszva mutatja fel. Ez a fluiditás az, ami a nőt a tár-sadalom Másikjaként határozza meg, amelynek marginalizált heterogenitáshoz képest a kultú-ra definiálhatja önmagát. Ez a fluiditás, az *ab-jectio* látványa a szimbolikus jelentésalkotás le-hetőségének határait viszi a nézőt, ahol nem jön létre koherens jelentés a reprezentáció lát-tán, ugyanakkor a reprezentált szubjektum még-sem jut túl az ideológiai bezártságon, mivel a színpadi tér továbbra is fogva tartja. Hamlet for-radalma végképp befejezetlen marad a IV. fel-vonás nagy ön-megsemmisítő monológiájában. A színész/szerző megpróbál kilépni az előadásból, de a színházi tér, az ideológia dimenziója még mindig uralkodik fölötté, és „a Hamletet játszó színész tudtán és figyelmén kívül az ideológia

eszközei (hűtő, TV készülékek, azaz a fogyasztói civilizáció) ismét beúsznak a képbe.

A IV. felvonásban a forradalomról és a ski-zofrén forradalmi szubjektumról szóló narratív a szubjektumot konstituáló alapvető törés (*split*) elbeszélése.

„Nem Hamlet vagyok. Nem játszom több szerepet. Szavaim elvesztették számomra jelen-tésüket. A gondolataim kiszívják a vért a ké-pekből. A drámám nem játszódik le többet.” (32)

A Hamlet-színész szerint valamilyen dráma itt véget ért, ő nem játszik, csak elbeszél, el-mondja a forradalmat, amelyben

„Helyem, ha drámám lejátszódna, a front mindkét oldalán lenne, a frontok között, fö-lött...Hányingertől meggörnyedve rázom öklö-met magam ellen, aki a páncélüveg mögött ál-lok.” (33)

Ez a dráma valóban nem játszódhat le, min-dig elbeszélés marad, hiszen az önmagával azo-nos, egységes, az ideológia által „a téves felis-merésben” önmagától el nem idegenített szub-jektum drámája lenne. Azé a szubjektumé, aki egyszerre képes jelenlenni a törés mindkét ol-dalán, mint ahogy az elbeszélés forradalmi szubjektuma képes egyszerre a szabadságharco-sok és a katonák oldalán lenni. A *Hamletgép* mint dráma ennek a drámának még a látszóla-gos megjelenítésére sem vállalkozik, eljátszha-tatlannak tekinti, kilép belőle, de önmagából nem tud kilépni: narratívként is reprezentáció marad. Az elbeszélő belátja, hogy lehetetlen egyszerre kiszolgálni az ideológiát és lázadni is ellene, mint ahogy a szubjektum pozicionáltsá-ga is lehetetlenné teszi, hogy egyszerre elégtse ki és foglalja szimbolikus kódok közé is a tudat-alatti vágytartalmait. „A drámám nem játszódott le.” (33) A forradalmi szubjektum nem jött lét-re, és a forradalmi kísérlet lehetetlenségének elbeszélése után a dráma a testre koncentrál, amelyen keresztül a *szubjektum egysége* esetleg elérhető lenne.

„Hazamegyek és elütöm az időt egyedül/ együtt osztatlan magammal...Feltöröm lepecsételt húsomat. Ereimben akarok lakni. Csontjaim velejében, koponyám labirintusában. Visszahú-zodom belsőseimbe. Helyet foglalok a sza-romban, véreimben...Az agyam var. Gép akarok lenni.” (34)

Az ideológia által lepecsételt test, a hús fel-törése kétségbeesett kísérlet arra, hogy a lehető legmélyebbre hatoljunk az *abjectbe*, ahol a

szimbolikus kódolást talán meg lehetne haladni a megcsonkított testben. Az undor, a vér, az ürülék, a fluiditás privilégiummá lesz: a jelentésből való kiugrás helyszínévé. Ezen a ponton azonban már minden a potenciális színházi rendezésen múlik, amely a darab egyfajta belső logikáját kell, hogy szem előtt tartsa. A jelen értelmezés szerint ez a logika nem engedi meg, hogy a Hamlet-szubjektum ezen a ponton felbomoljon, és tényleg *abject*, vérben úszó alakként jelenjen meg. A Hamlet-színész, aki ekkorra már Hamlet-géppé lett, és gépként próbálja önmaga megosztottságát megszüntetni, csupán elbeszéli az abjectiót, amely *körülötte* megjelenhet a színpadon, de ő maga az élmény közvetlenségétől elbeszélői pozíciójában mindvégig elszeparálva marad. Ez a logika teszi így a drámát és a Hamlet-szubjektumot általában a reprezentáló és *re-prezentált* szubjektum metaforájává, aki az önmagának való jelenlétet mindaddig, amíg beszél és önmagáról diszkurzív tudást tart fenn – nem valósíthatja meg. A felvonás végén a Hamlet-színész visszabújik a „történelem fegyverzetébe”, az ideológiai pozícióba.

Heiner Müller anti-drámája a Jégkorszakkal és Opheliával zárul. Egyes értelmezők szerint a forradalmi kísérlet feladata itt Hamletről a társadalom Másikjára, az Ophelia-identitásra helyeződik át. Míg Hamlet „félelmetes fegyverzetében átéli” az évezredek, addig a Másik Teste a végső ellenállás, a radikális forradalom dimenziójaként jelenik meg: a biológiai ellenállás, a szaporodás megtagadásának helyszínéeként. Ophelia azonban meg van kötözve. Kísérlete megint csak egy narratív: jóslata az igazság felfedezéséről a halálon keresztül elszáll a levegőbe, mint egy üres és túlfűtött propagandaszöveg. Ő maga mozdulatlan marad az elhagyott, apokaliptikus térben, ahol eddigre már két férfi fehér gézbe burkolta. A géz, a Másikat behatároló szimbolikus kódolás metaforája világossá teszi: az „örökös Másik”, Ophelia sem válhat forradalmi, azaz ideológián túli szubjektummá.

. *A Hamletgép* nem kerül önmagán, a reprezentáción kívülre, nem válik artaud-i értelemben vett könyörtelen színházzá. Kizárólag a rendezőn múlik azonban, hogy a színrevitelben kihasználja-e azokat a lehetőségeket, amelyeket a szöveg fragmentációs stratégiái nyújtanak. Ha a szövegen túlra nem is, a szöveg teljes jelenlétéig elérkezhet a dráma, hiszen a hagyományos színházi kommunikáció pozícióinak széttörésével nem marad más a darabban, mint a Szöveg maga, az ideológia működésének kihatart bemutatása. Mivel dráma marad, a reprezentációt, az ideológia szimbolikusságát nem haladja meg, de bűjtatottságából, identitásgeneráló és -garantáló működéséből *kiemeli A Hamletgép*.

Brecht következne, persze...⁷

1 Az *abject* és az *abjectio* terminusokat Julia Kristeva elméletének értelmében használom, amelyben az *abject* a szubjektumnak az a legarchaikusabb tapasztalata, amely még nem objektum és nem szubjektum, de már elkülönülést, differenciát artikulál azáltal, hogy a szubjektum leendő helyét az undorhoz, a heterogénhez, az iszonytatóhoz, a kilökendőhöz képest kijelöli. Az *abject* mindenekelőtt az a szubjektum számára, ami nehezen jelölhető, fluid, heterogén, nem egyértelmű, köztes, és így veszélyezteti a szimbolikus fixációt és az azon keresztül kialakulandó identitást. Vö. Julia KRISTEVA: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Columbia University Press, 1982.

2. Vö. Slavoj Žižek: *The Sublime Object of Ideology*. Verso, London - New York, 1989. Ch. I., „How Did Marx Discover the Symptom?”

3. Vö. Jacques Derrida: *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*. In: *L'écriture et la différence*, Éditions de Seuil, Paris, 1967.

4. Vö. Herbert BLAU: *The Audience*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1990. Ch. I. *The Most Concealed Object*.

5. Az idézetek forrása: Heiner Müller: *A Hamletgép*, ford. Sarankó Márta és Gulyás Róbert, in: DÉLUTÁN p.m., Pécs, 1991/1. pp. 3-35.

6. Vö. Slavoj ŽIŽEK: *The Truth Arises from Misrecognition*. In: Ellie RAGLAND-SULLIVAN & Mark BRACHER (eds.) *Lacan and the Subject of Language*. Routledge, New York and London, 1991.

7. Brecht elképzelése szerint a színháznak a társadalmi produktivitás helyszínévé kell válnia. A produktivitás lokalizálása a szubjektum szerkezetében a posztstrukturalista szubjektumelméletek egyik központi kérdése. A pszichoanalitikus és poszt-marxista kritika ötvözése magát a traumát, az ideológiai szimbolizáció beavatkozásából származó „törést” tekinti a produktivitás dimenziójának. Ebben az értelemben *A Hamletgép* valójában a brechti produktivitást valósítja meg. A produktivitás és a gyakorlat (praxis) kapcsolatához lsd. COWARD, R. & ELLIS, J. 1977. *Language and Materialism. Developments in Semiology and the Theory of the Subject*. Routledge and Kegan Paul. *The Critique of the Sign*.

Sebeő Talán

GONDOLÁM, A MALOM

Rhapszódosz – kórusmű
nyelvben

*Ich fühle, die Mühle
I think, the mill*



Szereplők:

ELMÉLKEDŐ (E)
SZÁJFY (Sz)
HOLTPONT (H)
MÚZSAALAK (M)
BOHÓC (B)
VÁNDOR (V)

Szín: a malom belseje
 Elmelkedő be, ázottan. Körülnéz, próbál öngyújtóval
 fényt, nem megy. Vagy tizedjére mégis, ekkor elővesz egy
 noteszt a zsebéből, azzal gyújt papírt. De valami meleg.
 továbbnézelődik, leül
 Bohóc be, az ajtót becsapja. Elmelkedő észreveszi
 E: Nem érkezett meg
 B: Csak legyintsen
 tévedés gondolni
 hogy a jövő s az igazság egy
 Elmelkedő tesz-vesz, nem reagál rá, egyik noteszlapról a
 másikra gyújt
 B: odamegy hozzá: Mit égetsz éjnek évadján?
 E: Konzerválástechnológiai üggyiratokat elfogy az utolsó
 lap is, sötét, csak 1-2 villámlás be.
 Sz. be. Jólillőzött:
 Adjon az Isten.
 B: Isten hozott mikor visz?
 Hamár itt vagy, másutt nem
 Sz: odamegy B-hoz, lassan méregeti:
 Köszönöm. Ön pedig?
 B: Én a harmadik falu
 első bohóca vagyok
 de ön nem
 az első harmadikja
 itt?
 Sz: A földesúr vagyok
 s önről nem hallottam
 s, uraságod? E-höz
 E: Üdvözlöm. Még nem találkoztunk
 de ez nem lényeges.
 A nevem... nos, nem fontos
 időm kellemetlen
 s elmélkedéssel telik
 szólítson ahogy akar
 Sz: A kocsimmal beragadtunk
 nagy a sár itt erre
 vissza is küldtem a kocsist
 hogy hozna még lovakat
 addig itt megvárom
 E: Gazdát nem láttam itt
 gondolom a vihar
 hamar elül
 megpróbálják elvackolni magukat, lehetőleg távol a
 másik kettőtől. Sz félretol egy szekrényt
 Sz: Aha. Öt kereshette
 meglehet.
 a másik kettő is a szekrény mögötti lyukhoz megy,
 észreveszik H-t, Sz meggyújtja az öngyújtót
 E: El.
 B: Élet az alkohol után
 Sz: megrázza H-t:
 Jóember
 H álmosan
 Kintről
 Sz: A megengedés
 kölcsönös helyzetéből
 „adódik” utolsó szó gunyoros-humoros hangszínnel
 H kicsit feltápáskodik, végigméri őket. Borostás 40-es
 férfi, ócska piszkos öltönyben, koszos kockás ing.
 Vannak még
 székek...
 M be
 ...is.
 M felé fordulnak, figyelem rá, kisebb szünet, 6-8 mp
 M: Szép jó estét az uraknak
 megengedik ha
 betérek
 Sz szótlán mozdulattal beinvitálja, amaz becsukja maga
 mögött az ajtót, fenséges mozdulattal, de nem rájátszva.
 M végig úgy mozog mint egy tündér. M mikor leül az

egyetlen székre Sz hozzá megy, E H-hoz fordul. Egyszerre
 történik, hogy E megkérdi H-t:
 Van a malomnak ura?
 ezzel egyidejűleg a hozzálépő Sz-hoz M.
 Királyom az ezer kézből
 hány maradt?
 H E-höz:
 Holtpont vagyok
 Szólíthat
 így
 E: kezet nyújt H-nak, amire a másik nem reagál:
 Üdvözlöm
 Sz meglepődik
 Az enyéim felajánlhatom
 különben azonban én is
 B: Egy malomban öröl
 ha nem örülve
 M ügyl sem vet senkire. Kibontja arany színű haját. Éteri
 jelenség. H feltápáskodik, tesz-vesz takarójával, látha-
 tóvá válik, hogy egy kis, keskeny fapadon feküdt, közben
 M-ra néz jópánszor. Közben Sz öngyújtója kialszik. Sötét.
 Villámfények.
 E: Sötétek vagyunk.
 B: Egy fényésszel felérne
 ha égne egy láng
 lelku költő sülve
 saját zsírában nekünk
 most kettős kanócon
 H feláll odamegy egy komódhoz, gyertyákat vesz elő és
 egy nagyméretű doboz gyufát. Meggyújt egyet, majd pár
 másikat, ezeket egymástól bizonyos távolságokra kirakja.
 Fény a színpadon. Magában morog:
 Elég legyen
 B: A fő, hogy elég
 ha nem elég
 de az ég szerelmére, legyen már elég
 sötét
 helyett fény, fejekben fő
 már pusztán tudata is
 hogy utolsó nádszálként ég el
 szalmalángtok, a „fő”
 poénja „nem jött be”, leül az egyik fiásterre. E járkálgat,
 felmér, mikor M-hoz ér:
 E: Hozta Isten
 mikor ezt kimondja, már Sz-nél van. M elneveti magát,
 egyszerre köszönti Sz-t is és E-t is, de Sz-ra nézve mondja:
 M: Szintúgy az urakat
 látom egymást nem ismerik
 engedjék meg hát
 hogy bemutassam önöket
 egymásuknak
 mikor kislány voltam
 játszottunk egy játékot
 be kellett mutatni akkor
 valakit egy versenyzőnek
 s képzeljék úgy kellett felelni
 hogy a jelző szók
 egyre boldogabbak, de
 egyre súlyosabbak legyenek
 is mindazon
 elneveti magát
 Mindig közelebb kerültünk
 valamihez
 de
 nem tudtuk érteni
 E: érdekli a dolog:
 És mi altatta el
 a dolgot végül is? Megengedi?
 leül a földre M mellé
 M könnyed hangszínnel, kissé vidáman:
 Az unás. De az jó

hogyan rájött
abbamaradt
Sz: Momokrimininek hívják a játékot, nem?

M: Akkor ön a tavak
mögül jött. Nálunk
momokrimi volt neve.

H visszafexik lócájára

E: Eme szórakozást
megízleltem volna szívesen
ámha unásba torkoll
pusztán oly réveteg
merre nem fut
felesleges tér

M: Kilátása mindennapi ízeké, de benne
cél és eszköz egy
s ha nem választasz
unni nem fogod

E: Üreg. Nincs mi kitöltse. Csak a végét látom
már, s hasznát nem akarom.

Sz: Ezzel szemben, hölgyem, én, szeretném, ha
momokrimizálna közülünk valakit.

M felnéz rá

Sz: Úgy megismerjük-e
azt a fekvő urat ott?

E: A végén megkérdézem

*M feláll, odamegy az ablakhoz, kinéz, majd visszajön... s
leül ugyanoda.*

M: Kérdezhet édesúr.

Sz: Mindig volt
mit ennie a jámbornak?!

M: Soxor élt számkivetettségben
és volt sora számos éhezés

Sz: Városban szokott volt-e élni?!

M: Néha meg-megszánta
egy-egy öreg
s adott neki kevesebbet
mint kért

Sz: A szemébe ki mennyire nézett?!

M: Mertek szemébe pillantani
s úgy pillantott vissza
mint aki sokhelyütt megfordult
s meglepetés alig éri

Sz: Jó szót hányat kapott?!

M: Hóna alá nyúltak
úgyhát, meghiszem
de neki nem
kellett
keveset beszélni és
a kíváncsiságot visszautasítani

Sz: De, tény, emberbaráti
gyűlölet volt-e nem romlott

M: Szeme elé kezét
nem kellett tartania-
A dolgokat látta.

Sz: Lelte vajon kedvét bennük?!

M: Az embert, kit kérdezel nagyúr
érti
ezt is

Sz: Boldogságait okozza-e valami?

M: Szereti ha nem kell
magyarázkodni
különben elvonul
s jöhetnek fura ismerősei
kik nem idegesítik
kikkel együtt aludhatik
s álmai megpihentetik
pár néma szó felerősíti
ha a két szőlő inda befutja a házát
s a külső vakolat sokhelyt
már erősen málik

de új létrát tesznek padlása elé
S a kertben szabadon nyíratlankodnak
a gazok

Kifexik, s nem ötlük fel benne semmi sem

Sz: Tervei hát nincsenek?!

M: Kérdésed értelmetlen itt
legjobb ha magad válaszolsz

Sz: kicsit hallgat – 6 mp –, majd:

Igen, szavamban bizvást meg-
leljük személyét. S persze nem
zavarom... azazhogy... akkor
persze

M: Nem. Hamvas szilváról az eső
pereg le úgy
s gondját nem leled

Sz: Érti-e másoknak gondját-baját?!

M: Figyelmét le nem kötöd
ügyes bajos
dolgaid elszállanak
mint pelyva a széllal jutnak tova
melléjük nem érzéksz meg

Sz: Van-e hát ennek
az embernek
szüksége
valakire is még?!

M: A kérdésed nem érdeklik
s a szőlőmetszővel hosszan beszél
s a fiaszterhez sem megy el egyedül

Sz: Éltében múlnak-e a napok a végre?!

M: A szőlősbe, honnan a szőlő
belopakodott a házába,
mindig ugyanazon az úton
megy fel és le

Sz: Akkorhát barátaid el is kísérik
felteszem

M: Szótlan szünetelnek, és
a boros poharat lassan
fogják, fényét okosan
nézik, néha meggyújtanak
egy újabb gyertyát

Sz: Adni már nem tudok
én neki semmit se!

M: Hasznod azért fellelheted
házában felkeresheted
üres aklaikat megnézheted
törölhetsz port és
teríthetsz neki vánkost
bora csengése lelkedben
soká ég

B: *felkel, odamegy hozzájuk:*

Iszap. Pusztán hulló mocsok. Nem látván a fényeket
és életeket, beszűkült
pasas lehet ez, ha igaz
mitmond, lelke együgyű, a játékot csak hírből ismeri,
s személye kihagyható.

M: Frázis, mit szólnsz
az ő íze törékeny
mikor a víz felszíne épp csak
megfagyni kész, s te
nem érezve semmit sem izgatag
állsz tovább zamatosságaidat keresve

B: Savanyú nekem ez a szőlő
S ez a termés konzerválva jó
találkoznod ilyenekkel, mint...
hahahaha... szőlőt bámuló róka
ha csukát fogott

M: *Túl látsz: légy vakabb
és hidd meg inkább, van
kilencszögű kör, amit
egy perc, és megtalálsz*

csak lépted lassítsd
Sz: Kiváncsi vagyok, okfejtésedre felébred-e
B: Nem történik semmi körülöttem
V belép kintről. *Ázott haramiaszerű, tagbaszakadt alak:*
V: Fuu! Ez dögedelem!
 de jó
 hogy itt vannak
 van hová érnem ma
 s ez időre megnyugtat. Vándor
 vagyok s befogadnak tán
beljebb jön, M mellé áll.
 Az áldóját, de hely! Hej, hej, hejre
 egy fehérenép!
jobban megméri a terepet, nemigazán mer tekinteni a többiekre, fejét kissé lefelé tartja
 Kezicsókolom kisnagyság
kis szünetet – 4-5 mp – tőri meg
B: Isten hozott ha már nem is
 visz
 itt csak csukafogta rókát-mókát
 kapsz
 beled s fejed itt ki- s le-
 hajthatod
 kabátod leveheted, szelet
 szélel
 és a távolból idebe nyugtod arathatod
V értetlenül áll, majd odamegy az alvó H-hoz, és közelébe lecsüccsen.
V: A francba, de éhez vagyok
 hogy harcolnak az elemek
 bents s kint idebe
csönd – 19 mp
E feláll
 Nálam van még egy kis rétes
 kér?
V: Naná, hapsikám! Egy
 ilyen csóka úgy meg tud ám éhezni
 hogy egy egész uradalmat kizabálna.
 Nagyon belesz vagyok.
E járkálgat:
 Hova is tettem?...
megáll az első kép előtt
 Micsoda kép!!
ott áll, bámulja lassan közelebb lép hozzájuk Sz, B, majd M is. Nézik; E elme egy gyertyáért, visszajön, ókurátusan a képhez tartja:
 Egy király palástban
 S udvartartása
 hm... ki lehet? ...
B: Itt egy másik. Jöjjenek csak.
átmennek a másik, emellett levő képhez.
 Ez egy udvari bolond. Ha jól nézem
 szerepel az előbbin is
Sz: Jól viseli magát
M: Itt a harmadik.
átmennek emellé
 Nem rossz kép. Egy festő, amint
 egy fényképezőgépet rajzol
 igazi ötlet
 kedvem lelem benne
 De nézzük akkor tovább
 van-e még...
B: Befelezi a mondatot
 ... dekoráció a térteknek
 illusztráció mint
 térelem – kérelem
E: a következő kép előtt:
 Ó. Minő borzalom
 Fájdalom az arcán
 és ajkán mennyi kín

ilyen embert nem láttam én
 ha lenne segíteném
Sz: De itt van még egy... nem
 nézzék csak...
 két másik is. Menjenek!
odasereglik mind az öt kis szünet – 14 mp
E1: Valami vallási kép lehet
 a világ teremtése tán
B1: De hisz csupán egy
 asztalt ábrázol rajta semmivel
M1: Azt hiszem, a szelet
 lehet így lefesteni
V1: Szerintem ez egy épülő
 ház, nézzék csak, ablakai még
 vakok. Jönnek még ide
Sz1: Mit keres itt e sok Napba nyilazó
 gondolom földműves itt? Helyük más.
B2: Játékosok, kik asztalt faragnak
 bábok önmaguk ellen
 szórakoztatva frisseket
E2: De ez a folyosó itt utat mutat
 fénye mindenképpen szembeszökellő
 máshoz nem fogható
M2: Ez egy bejárhatatlan
 végtelen, más út
 hisz bármerről nézem
 csak körbe meg körbe ér
 s kezdete az egész
V2: Székek valami körökön mi szerepe itt?
 Hová mennek a messziből?
Sz2: Nézzék csak, arcuk mily formás
 ki – mind mennyire más és maga
 a ruházat, ha egy is
 az eszközök eltérők, és a
 szemekben többféle kíván
E3: A sok szétágazás.
 Már az elején. Gyanús volt nekem.
 Várjanak csak...
B3: Jó, várunk. Mik ezek az ívek
 izgók-mozgók, tán mi is
 ráférhetünk
 bolondságom oly kevés
V3: Pedig a legdöbbenetesebb
 hogy állnak is egyszerre
 nemcsak mennek is
 merre is
 az áldóját maguk tudják
 mit akar ez a kicsi
 például itt?
M3: Meglehet, nem utak ezek, hanem
 a régvolt idő mely kéri
 az övét, s győtri meg a ...
 a ... várunk csak ... kit ...
 kit is hát?
Sz3: Némelyik persze hátat fordít
 dehát nem is volna világ, ha
 minden látható lenne
E4: Nem az elemzőben van a lényeg
M4: Sz-hoz:
 valahogy ki magát mutatja itt
 behúz a sok mód egyfelé
 egy hideg fekete acélgömbbe
 s bárhol is törted fel héját
 az út oda elvész
 magad hiába is áldozod
 sűrű mágnesmezőben sodródsz
 szárnyán nemtelen erőknél minden-
 nek mentén zuhanva a Pontba összeroskadva
 mindahány volt ugyanott
 törvények híján gyűlölve a semmit
 explodálva és explorálva jutni vissza

a halt perforációk fölé megszületetten
 – és pompázol létező, pompázol
 kaftánodban, építész uszodát, szakadsz papírként
 s vagy érzem két öreg között
 méh csipés a kézen, egy akkord
 mi hazavisz vagy a zománc pattogása
 vagy a festő boros kupája
 ha mindent tud érzelmetlen
 és élővé akar válni
 pusztán most

B4: Csak jutalmad várod vén
 szubszisztenciád bedicsőülését
 hogy látnák mennyi az út
 száz tallérodért a zsebedben ha van
 általad levő mit kapsz
 dics és igazolás sosem elég
 s ha felfejez hű esze szikrákat is szór
 elég-e fél falábadra is ha elég?
 Nos, nagyuram, emléxel-e már
 leltél-e újfent valami mást?

Sz4: E képé vagyok
 lenyűgöz és vonz a lélek mi
 megfesti
 Egyedül lettem tőle

V4: Nézzék csak tovább
 továbbáll az ötödik képhez, ott csipőre teszi a kezét, nem
 szól; nézi

E5: Amint nézzük egyre távolabb kerülünk
 az igaztól, és hamfániálásunk
 a létra vízrefektetése

B5/1: Hogy lebegő asztalokat érzünk el
 azt mit még nem gondoltunk el,
 nem is olyan rossz trükk...

M5: Túl kritikus vagy, itt a dolgok sokat
 kis repedéseken nem tudnak bezuhanni
 és nem kifogással kell félned ezektől
 a múltbeli tárgytól

B5/2: Garmada noshát és igazából!
 csecse jószág, ménkű nehéz
 lehet neked a stelázsit
 a lóca mellé rakni díbdáb
 ötannyi ripityom

Sz5: Elég rossz világ
 ha ez az a kor amikor
 a tudat erőteljesen háttérbe vonul

E6: Persze, meglehet
 egy asztala csak mit ábrázol

M6: Hogy élveztem vele keselyűk szárnyalását
 reszkető rémarccá fogyott laposságát
 ha ködpalásttal leptem be
 égi könnyek után
 hogy
 nem
 halk
 feszes
 sima
 hideg nem
 képpé vált, nem Isten oszlopa
 s nem kapuőre
 hazája a vadon otthona
 a vadak temploma és kapuja
 s állítsd akár lapjával is ha le
 macskaravaszósággal beugrik minden
 ablakon
 beleszimatol örök esők erdejébe
 tarkabundás ragadozók közt
 bűnös egészségesen, tarkán, szépségesen
 kéjvágyó pófával
 boldog-gúnyosan, boldog pokolin
 asztalunk, ez-e tán?

B6: Itt aztán jól megtalálták-megtaláltak

pöpec munka volt
 a nyilazók útját cicavirág
 s asztalát egy éjjeli éjjeliben
 mentén, régi okítási vájatokban ignoráljuk
 a festője ász-e vagy filkó?

Sz6: Ahányan vagyunk
 és ha valaki bennünket lát
 azt látja-e, amit mi vagy egészen mást
 hogy képzeltek vagyunk-e, avagy valóság csupán?

V M 6 közpén elérkezett a hatodik képhez, obskurus-
 figyelemmel nézi, most közbevág:
 Gyűjenek csak! Egy üres keret!
 a többiek oda H kivételével megint

E: Éppoly mint a többi megengedem
 belül üres

B: Biztos itt fogyott el kódexmásoló barátunk
 festéke mementóul hagyva itt
 bár meglehet jobb dolga is lett
 enni ment tán

E-höz:
 Apropos, professzorom, hol az a jó lépesmézes
 béles-rétes, ha nem-igen rémes édes és éhes?
*E átadja a gyertyát Sz-nak) (odamegy a szatyrához,
 benne kotorász*

E: Az előbb megvolt neki. Még az előbb. Akkor volt
 meg neki.

E: Mondom. Ne hülyéskedjen már.
 továbbkeres
 Ha mondom
 leteszi a táskát, a zsebeiben kutat, közben a többiek
 szétülnek, Sz a gyertyát visszatesszi pontosan oda ahon-
 na E felvette korábban
 Hát...hát...hát...

Sz: Én épp hozattattam
 rakatnyi ropogóst
 fog alatt vidáman pattogóst
 pont vendégeket vártunk
 a táskámba is tettem pár
 zacskóval, ha igaz

feláll, s drága táskájából elővesz pár zacskót, kirakja
 őket egy asztalra, ő maga nem vesz el egyet sem, leül, a
 többiek elvesznek egy-egy csomagocskát, elkezdnek enni,
 csak H alszik tovább. Sz ezalatt odamegy az üres
 kerethez, 14 mp-ig nézi majd odamegy az első képhez, 6
 mp-ig nézi, majd úgy ül le, hogy látszik, megegyeszer az
 üres keret felé fordítja arcát. Evészőrejek. Kb. 80 mp
 múlva H megmozdul, és lassan felül az ágyban.

H: Igen

B: evés közben:
 Áé, dehogy!...

szünet, mindenki eszik, kivéve H-t és Sz-t

H: Jóóó éévtágyat.

B: Kösz, nem hagytuk a viharban.

V: Kér
 M feláll, odamegy az asztalhoz, leveszi az asztalom
 maradt utolsó zacskót – tehát 5 volt –, és odaviszi H-
 nak, nem szólunk. M visszaül, ekkor már H is eszik.
 Amikor H elkezd enni, B megszólal.

B: Ropogós.
 Sz-t továbbra sem kínálja meg senki

M: Isteni.
 Evések. E: jól megnéz minden egyes darabot

B: Habzsol

V: tele marokkal, darabosan, az ujjaiával fölülről lefelé
 eteti be száját

M: álmodozóan; kezében a roppancsok mintha pillangók
 lennének

H: immel ámmal, kicsit grimaszolva

E: Mondja ... kedves Holtpontur ... ezek ... a...
 képek... vagyishát ezek a... szóval mindigis itt voltak

H: Mindegyiket a helyzet szüli

keletkeznek s meghívnak
távoli helyeket
I I mp csönd
E: Az utolsó előtti képen
vett-e valami érdekest
mert
míg ön aludt...
H: Nem aludtam. Csak pihentem nem
úgy, mint ezek itt
*körbemutat kis íuben. Nem lehet tudni, hogy a nézőkre, a
színpadon levőkre, avagy pedig a festményekre mutatott*
H: Észrevette, hogy mozognak?
Persze a helyet homály
s elemek harcolnak
ami a nézést nehezíti
Viszont a hívás nem andalító
maguk tán tetszői mindnek
láttam magam is.
E: Azt érzem, nem először vagyok itt
H: És soxor jössz még
persze ha kedved van csupán
derű taraja
s a kép persze mely rád üt leginkább
most még nem ezt mondja el
E: És rád, de melyik
nem hiszem
M: Meg örök itelek ha
szép leszel s foganó
addig tán magaddá tenned
e bús képet vesződség nem kevés
s díja tán a semmi lesz
B: Balga beszéd? Mi köze ehhez a képnek?
M: Mi különbség van egy kép között? Amazt például
ott, ne feledd, nézd csak meg szemöldökvonását,
tán rád üt.
*B felkel, s odamegy az udvari bolondot ábrázoló képhez,
erősen nézi.*
B: Csakugyan
engemnemző fiam lesz tán
E: Be kell ismerni az engem
ábrázoló kép sem igen
idegen tőlem
látni-szeretni kívánom ki megfestette
M: Odalép a festőt ábrázoló képhez:
É festmény én vagyok
5 mp csönd
V: Mifélékről itt össze nem fecsegnek
kint vihar – azt hiszem, van –
de itt benn sem vagyok, engem hagyjanak
ki ebből
M: Kár, pedig nagy dolog várt volna önre
is
Sz: Ez exerint... ha jól értem... kisasszony...
nekem már csak egy dolog maradt itt
ez viszont érdektelen, hisz
hulló pályáktól eltérőnek nem mutatkozik semmiben
azt nem tudom, álljunk-e
vagy ellenkezőleg
M: Ezt Önnek birtokolnia kell
Sz: Van palástom, s felveszem
B: Monarcha leszel-e jóram?
Sz: Átöltözz szaporán
*B felkel. Össze-vissza jár. Kiderül, a malomban sok ruha
szerteszt. Amint elkezd a legidétlenebbül össze nem illő
darabokat kiválogatni. E is elkezd keresgélni. Amikor jó
sokat szétválogattak, a csinos nő elveszi tőlük a legszebb,
legúribb öltözeteket, s szóltan átnyújtja Sz-nek. A két
másik férfi arcán esemény, H és V tétlenül ül. M a felálló
Sz-ra felsegíti a lebernyegét, majd lassacskán a másik
kettő is beöltözik. B hasonlít egy udvari bohóca. E vis-
zont H-ra.*

V: És most.
Sz: Míg a vihar elül vagy aztán
megcsináljuk A képet
ebben leszünk a külsők idebenn
hát jól ügyeljétek hisz
szelek taposnak el szétszednek
s homokvárként szűnik meg miről azt hitted élted őre
Az első s feledned nem szabad soha
hogy szelek szárnyának szertelen léssel kitéve
s távol a többtől forgó egymagad
csak állsz egymagad dacolva
alattad föld jobbra szél balra víz
és neved tűző bár tömeges
bennsőd emészti külső harcokat
s bár csatlóást fogadnál magad is
hogy elmennél messzire – de ily gyenge sose légy –
türelemmel várj. A te hited ez.
Enélkül csak feledsz s értelme életednek
érni nem fog be soha
te várj
Egyszer, eljön majd valaki és szélcsapó karjaiddal
megharcol
mert mást azt hiszed nem tehet
megfordulsz, mert megfordult végre hogy ki jött
megfordult nálad.
Ez lesz a te Szereped, s nem sok
hisz csak egy feladat mely neked ad pusztán értelmet
kínod léssen míg el nem jön s tán aztán is
sejtelve annak ez mily kevés
szomorító egymagad felvidítani ez se
fogja magát hogy közben időd megleled
üres széllovasokat fűjni el
Egyszer én mit nyújthatok
hogy néma enyhet s írt ha hozzám így ha elérkezel?
De addig is
Mindent tudnod kell.
E: Most megszületni hogy fogod
hosszom mennyi lesz és csörgök-e tán
ha jó nem leszek vigasztalni
langyos tejet adni marpolyával nekem ki ad?
megannyi védelem most idebe
s kint a sok rikoltozás
védöm a honnan lesz csupán?
M: Ne félj én itt vagyok
jöjj közelebb lásd megcsókolak
vedd le hacukád
egész izzadt vagy
nem látod?
kis bohóm pihenj meg kis hős
E: Engem nem e vihar üzött
engem az úr korbács sért
harcolnak ellenem a
törvények
M: Kifárasztani őket pár óra múlva fogod
E: Nem ismerem őket. Segítesz? Megint?
M: A tejet nem iszod meg, az orcsátát
hát fújd már ki magad
küle
ölemnek is véd
az úrszél itt, ha karom nem szorítod ennyire
el nem ér
E: Víz egyre mindenütt
és én csak izzok
a gerenda hígjain betör az ár
jöhetnek akárha lovasok is
szelek ormán, felhők peremén hahogy eloltsatok
M: Széllovasokra itt szükség nem lesz
harapj még egy falást
lázálom az egész holnapra feleded
E: Az úr szelét meg nem fogom
s mily kín mert hía lelkemben kelés

- és bárha önmagam ellentettje lehetnék
az űrszelet meghágó észtelen lovas!
- M:** Űrszéllóvas lenni ne kívánj
hát nem több-e a titok egy kacaj
mely ér?
- E:** Ketten, te és én, hiszem, elegek vagyunk
- B:** Egy űrszéllóval szemben?
ki nem állhatom hogy ki nem állsz
állandóan csak kiabálsz s
kiáltasz rikoltón kinkaparón fel-el-s széthadaró szélt
hadaró kikapást
kapisgálsz már? nem? pedig könnyű te e-gyügyű
képzeld a kint ki bírja a másikat s kibírod-e ezt
nyavalyás csak nyámkolódj
- M:** Szavát ne figyeld
huzatos
- B:** Persze birtokolnod mindent
erre van huzatod
ó a dicső öröklet mi ördögös
tudásszomj menni ameddig lehet és mégegyet lépni
fajánkó
az ellen tenni mi beléd iratott
bigottéria ez is és oltalmazód nagysága lelkétől áll
büntetésed pogány elmékedéseid okán ha megkapod
- E:** Láttam a többieket elpusztulni
a terepen sok űrszéllóvas állt
- M:** Kicsim meséd csak felizgat gyere
az ágy vetve vár
- E:** Most hagyj. Utam kérdezte
hát ismerni jogában áll
- H:** Meg ne nevezd
tevékeny
is ha vagy kitérnél A pontból
- E:** Hát felfedem
- Sz:** A fejekben kezekben és a lekületben
volt sok fájdalom rítt kit elért a borzalmas áfium hogy
az űrszéllóvasok szertelen pusztítják népünk így és
úgy
oltalmazni őt hogy tudjam
huzattam a partokra északon is
malmokat malmokat kicsit is nagyot is
ornamentsel vagy nélküle
díszes hajlattal vagy sokkal
ám veszeteg
a véderőd szétmált mit leírhat sok hasonulat
- B:** S hiába hám pajtikám
lásd az én fővegem mennyivel többet ér
fel se veheted
csak ha a földön lenne
- M:** Gúnyolódnod
törpíke
ha láttad volna az űrszéllóvasokat
ma nem vagy ki így beszél
- B:** De ha elmondanád dicső májfa
ábrázatjuk a kutyafejű tatáré-e tán
vagy szerszámjuk-e oly borzalmatos?
Ó, dehát te itt vagy kellemesem!
- Sz:** Mi korszak ránnköszönt villámcsapás a
hangyabolyba
minden mást felkapó eme ördögi csók
ahogy végtelen védtelen ért a végeken végleteket
a másvilág a nemvilág
mely nemek közt a lelkeket eggyé hasítja
- M:** Addig aludtál s az újnak
érzete ama reggelen ért midőn mogyorós aludtejet
majszolád mint mindeneg
a futár szakítva vágván érkezett
s híre más volt, mint szokott
- Sz:** A Végek harca jött el
hol elesett legott ezerszám jó katonám
- B:** Fura-mura ura lettél helyzeteknek
- először ott hogy ne utasíts
hanem hogy utat mutass
és előállt-e az óriás hogy
kis zöldikéinek szorgos kis munkásainak és mint
mindig ne csak katonáidnak de herepapjainak is
óriásit mutasson?
- de – bolondokat beszélek, hagyjuk is
a helyzetnek helye megvan már
és kisebb helyei is azt hiszem
- M E-felé fordulva:**
De milyenek is voltak ezek
az űrszéllóvasok a dolgot te ismered ugye?
- 7 mp szünet
- E:** Szörnyeknek nem nevezném testük
magasságuk vagy hat láb
eggyel-kettővel több, mint mienké
lábuk törzsük az emberé de kezükön az ujj eggyel
több hírül azt hozták
testük díszes fekete páncélba bújtatott ám
mi legfőbb az arcuk
rettenet pusztá golyó semmi más
fénylő fekete fémballon diaméterben egy láb ha
meghiszem
Szavuk egy sem csak tett
ha erkölcsök nem barázdálják és
- Sz-felé fordul**
belül a perforált lélek ki-
beáramlik
elméjükbe
szélcscend
cseng bongó e nekünk foghatatlan ricsaj
egysége ami felette áll a megtudásnak és tudásnak
hahogy ott van mindenben azonnal az
mi ott a játék
a véletlen és a szenvedély kétmaga
pályáján a már önirányított perforáló születés
és ha megnevezed tán egyedi életük
mily nehéz
felfogni a számoknak viszonyoknak és okoknak
sziporkázó káoszát
szivárványok kavalkádjaként
csak továbbgördül csak továbbgördül
és csak továbbgördül és gördül
a külső koordinátarendszer fogóddzoid
elmozdulnak lassan
megöregszel
a szélben.
Gondoltam leírom lefestem néked ezer képbe
az ok világában mi van
hogy míg hozzád érek
gesztenyéim ki ne hűljenek
és a kinti lámpást még le ne oltsd
ha így hozzád érek
azt kérdezd a vasgolyóban mi van
de már alszik mindenki
elfeledi az igazi kérdést
ha hallanám legalább csak azt mitől folyamat a gon-
dolkodás a piros
miért sötétebb a sárgánál az energia mitől van s
mitől a heterogenitás
de kérdéseitek csak átfoghatók
válaszaitok megadhatók azonmód
számolásaitok kivonhatók mind
számadásaitokkal számolni felesleges
- H:** Kinek beszélsz hát?
hallottál már hullát?
- E:** magamnak is üzeteg
belül
eme ballonban
átlyuggattalan
pedig ti láthatnátok szerveiteket mérő

gúnnyal is akár-hogy milyen az érzéketlen...
olyan kacajjal nevet fel, amely kezdetben kitörő örömet,
jókedvet, határtalan pompát és fennsleges kedvet tükröz,
majd a nevetés szépen átmegy háborzongató félelmetes
gyűlöletkacajjá

teremtő szarás

H és V egyszerre:

Az jó

Sz: Uraságod ha szavába nem vágok
gondolatmenetét otffejtette miben az ok világa
lenne

E: Kívülről átvihetetlen mozgások

önmagukat soha át nem lépik

ráncot nem húznak

s ha leírod:

a szagot színnel

Sz: Közölje már mindannyian tudni akarjuk

a fejükben mi van

mi lehet ha nem anyagi

E: Amit mi kopásnak tartunk

ha Platón szavait jól veszem

ott meg nem jelenik

elméjükben ahol azonnali és maradéktalan

a két várúr

előbbi futára a véletlen utóbbié a szenvedély

s mozgástérnek mit elgondoltunk

ketjük sherwoodi erdeje

vadpofájú szabadság és a lebegő számosság, azonos-

ság érték és erő terepén

Sz: És ellátásuk energiájuknak

kicsavározható és mondható-

e ha rezzenetlen mint a képletek

és miképp volna ez erdeje a szenvedélynek

összevetni nem tudom

E: Hogy szerelmes a nyolc a zöldbe

ferdén folyva ha a véletlen be nem tarol

vagyok ma egymagam

S ha majd érti a hallgató

s karját kinyújtja csak úgy felesleges'

akkor érted csak nagyúr

az érték nélküli érték melyik erdőből szaladt

hahogy a véletlen szenvedélye mi

Sz: Noshát úgy legyen bár azt vélem

nincs is szükség az érzésre

a tetszés elszáll jelenlétük nyomás

V: Már engedtessek meg, nos legyen: „hahogy”

közbeszólók engem földibb gond piszkurál

útjukat miért erre vették

otthon nekik mé' nem jó?

M: Otthon már ezer éve állt

a vészt hogy odázná el ha meglehet

tudása annak mit ismerniök nem lehetett

a vigalom

E: Rájuk tört mi megmondva volt akkor is

nálunk halál a neve

ez

bennük a kérdés mi cél éltető...

M-ra néz

raktárak

újra a többiek felé

fogyására

hogy vannak-e módok, a világ zárt-e

és vannak megismerhetetlenségek is

nem tudom

B: Ígyhátképp...

ugrik egyet oldalt

kialakult a Révén!

B: A kiknek révén a kiknek révén

akik szörnyek táncolva

a parton a parton

hahaha

nevet gúnyosan

így hát megtudom

van túlsó part s köztes az én

magamba bukik

ígyhátképp

és hát csak sétálsz fiú sétálsz egymagad

a kies esti utcán a kék fényben

talpad fénylik esős kövezeten

az úr hisz ha jól mondja

ez is meglehet

megengedem

neked

ma

a

gondod

azt hiszik

mindössze a lépték

mérték lépte sete-bota

csukló mozgással bábiciskol a partra

és érinti meg a világító fejű varázsló kezét

mosolya

Ők keresték. Ő mondja ki a véget keze ítélet

a másik tán mágus vagy táltos

ismeretlen tett a gyertyagyújtás

nálunk hát magyaráznod meg jó lesz

Eljöttetek hozzánk, hogy megnézzetek minket

már rég vártunk

a közönség felé lép, kifejezetten hozzájuk kezd el szólni

benneteket kik nem is tudjátok annyira

nemcsak ezért vagytok itt

tánc s más zavarba nem áhít

inkább érzitek

a többiek felé fordul

a bajra a báj ha old hálót mi vagyunk

hát gondtok megoldani zavarba nem hoz

veselkedjünk neki össze hadd láták

a perspektíva mozgása mily

jajotokra reggeli ír

Furcsa furcsa furcsa

furcsa két alak volt ez meg az

járta hogy van mit nem tudnak

s mi bűn megbocsátani csak

legyintve lehet

vannak dolgokhoz mikhez nem értenek

igen

nagy becsben hát nem álltak

megkeresni gondolták őket most

jó lesz alakmások partján

„Betegek vagyunk amiről tudunk miénk minden

vagy a sorsunk nem egészséges

frász törli hullámtalan életünk

lassan-lassan széthalunk

Nagy úr a hiány négy kereke

s felkarolna bennünket a

titok, a vicc, köszönések s hazudozás

nemlétező magva létezésünknek”

epekedtek s acélballon fejük

forrón izzott az utolsó vágtyól

hogy megmenekülnének

„Be hol keressük e négy

hercegnőt várunk hol lehet

a távolságot mire méri végre

megszoknunk lett volna jó...”

Azon a túlsó parton lesz

majd egy ki a választ megadta majd

s írja „a távolságot

mint üveggolyót megkapod”

hát jól nézd meg

utadra elkísér kezeden is elfér

éterúton fut át fel is foghatod

kezed ha kinyújtod

feltárl az a világ
hol bolond s buta a beteg bérló
ember

E: És hát milyenek ezek az azt mondog
„emberek” egy mozdulattal kimutatni ha lehet
*B felmászik egy szekrény tetejére, ott hódító pózba áll,
nem szól egy szót sem – 11 mp-ig így marad, ekkor:*

M: Elhallgass! Helyedről legyere!
B lazít egy kicsit tartásán, de marad

M: Gyarló lassú kopó lények
a költők bolygójának lakói
tudásuk is csak részleges pengő
érc vagy cimbalom

*B leül a szekrény tetején, lábát lógázza
hol állandó a harc a kicsiért
nem tudom nem tudom
törexenek s porba sújtanak*

E: Eszem elmaradt ha e poloskákhoz érek!
A mindenségben nekem dolgom velük mi lehet?
Én tudok mindent
mindenferre mi mind ilyenek vagyunk
vagy azt tanuljam-é tőlük el kínkeservvel
hogyan kinszervekkel szerezzek tudomást?
erre volnék elrendelve dehát mi
végre már

M: A hullámokat. A hullámokat. A hullámokat,
hullámokat és hullámokat...hullámok... hullám...
hullá... hull... hu...

E: Dehát mit is beszélsz!!
magamról mondd-e le
akarhatod?

M+B+V: Ennél a helyzetnél is nehezebb
azt kell megkapnod az embertől
mi számára a legkésebb s
ha neked ajándékozza szépszerével
a második sorsod egy jobb cipőt megkapod.
*B az „egy jobb cipőt” kifejezést erővel kiáltja, különben
mindhárman halkak*

E: Örület vagy döbbenet
Világukat hol keressem hol lakik e kagylófaj?

M: Kilit rendszerének harmadik bolygója
hol most az évjárat
könnyű ha sietsz

E: E búvárkodás undorral tölt el

B: Ki szép akar lenni annak
szenvednie kell, s
a szenvedés szép dolog

E: Ez hát az ára a második után
az első

V: Jó utat
ti mentek s én maradok
így távoznak
egymástól

M: Sz felé
Nos, jóúram mit teszesz?

Sz: székével hátradül, kicsit hintázik, a kezeit a tarkója
mögött összekulcsolja, 9 mp így
A helyzet így mi még nem volt
soha
futnunk meg nem szabad
ezért némi tusa után elrendelem erejüket
hogyan lekötendő mint mikor a
pók a légynek cselt fon
húzzunk fel a végeken jó malmokat
szabódjanak mit tesznek s addig
mi is sütünk ki egynémely dolgokat

B: leugrik a szekrény tetejéről. Sz felé
Mit sütsz hős szűcsincér? Tán hús sört
süt-e hön e főpincér?

E: És az űrlovások csak fergeteg és fergeteg
mögöttük minden pusztá s rom

megtudtunk végre volna jó
a hosszú túvot átfurva otthonukban
mivégre vannak
s ha jól hiszem

M felé ezalatt B leül M mellé egy székre
történt hogy egy kislány
kapált
a réteken és tett-vett mint szokott...

V feláll és odamegy B mögé B-hoz:
Állj csak fel jó cimborá helyed
átveszem

B feláll, leül V helyére
úgy, kisnagyság...

**V leül M mellé, közel hozzá, és bizalmaskodóan átöleli
felvállát**
... és arra járt egy vándor
egy kedves alacsony izmos vándor
nem szolgálja senkinek
nála hatalmasabb fűtyköse jó társa
mely cserbe nem hagyja soha
csak a vak nem szemtanúja
a minden ez
kezdedbe veheted éltet ad s örömet
belőled el nem vesz csak hozzád tesz
célod eléred ha magadhoz veszed
és kitjesülsz bent válsz ki eggyévált kétmagad

M: A dolog érdekel de csak ha
nagy, s erő
döngető megdönthetetlen trankvilis támaszom
hahogy mértéke a maradéktalan
s vágyat mit támaszt ez
mégegyszer
mégegyszer
még egyszer
és csak még még! még egyszer!!
kicsit kifulladásban, kicsit lihegősen
vagy még kétszer
és ... ezerszer
vagy még?!

V: Nem vagyok
a vágy vagyok mely elemészett
és odavagyok
érted
oda vagyok
érted?
hát lecsonkolódtam és váltam azzá
mit csak szeretnék
Szeretnék forradalom lenni a testedben 2 mp porma-
morban s csillagos éjben 1 mp száguldani szakrális
szagba száz szótlán színes szegletében: Látnivaló,
hogyan fogadj magadba
Forradalom akarok lenni 3 mp mohósított mámorral
marni titkos bőröd ízes várását és érezni óvó fogaid
váravárt vibráló varázsát
Lenni; 2 mp a beteljesítő forma új rendezetlenség-
bomlasztó eggyévált-szerelmes harapás étvágyát ger-
jesztő – lohasztó márványmézszerű életadás.
Kígyóként tekerődzünk, 2 mp árja végtagoknak ráng
kusza ívvel 1 mp és a férfienyér leönti vad seregét
lűktető hévvel ki tudja már ki miből nőtt ki.
6 mp
Orcáddal Te is, szemérmes
kis és nagy ajkaiddal rárnnylsz
Már is 1 mp ki mint pörnye szállt a
széllel 1 mp adta föl magát: norma 1.5 mp
szerűen senkinek volt valaki.
Ott ajkálódzom és nyelveteg- 1 mp
érezve megadás győzelmét
demokráciaszagú furcsa
teremtés megsemmisítő
végtelenségig mélységét.

Konok kettős maró futama
sellődzik be 2 mp vibrálva kígyó
e pólusfordulat 3 mp metszőség 3 mp
forró parázslövélés alul 2 mp
óva várás nyakadban s kétség.

Tegnap csak az adott volt 3 mp vetted
alulról szavazott seregek
mozdulatlan nagyságod mozgó
viszonyban húzó falánc ro-
hamát 2 mp megadott – terpeszkedve.

Á egyenlő ával 1 mp a Szép-nő
mi adott, mi nem tételező
lobba fel intellektuális
szükségkénytelen harcszerűség!
pusztuljon lüktetverepesztőn.

SZAkítva VÁGtázik VERSEnyez-
ve gyomornedvek elemésztő
pajzshadával kígyóseregem
mámorlohasztó bélüregek
kijózanító fél tereken

osztják szét megmaradt csapatát
szív, lélek, s idegek agyfalán
hálózva végeláthatatlan
dús enzimútjait mozgásnak
van der Waals kötőerőkön át.
Magam is animalculusként
hasítok éles merőn mozgó
ellenhadak rhapszódoszaként
érve előbb világteremtés
frissléteztető csarnokába 3 mp

hol azonban a vágyó előny 3 mp
győzöttként írta beléd magát 2 mp
látni, evolúciót 2 mp senyveszt 3 mp
s sárgán sivárra sarjadt saját
önnön önmegtagadott önmagad.
6 mp

Kifordulunk – ismétvilág néz
most a most bennünk és itt az itt
te tudod 1 mp és nem 1 mp most én vágyok 1 mp
te akarod 1 mp és várok 1 mp az lesz 1 mp
minketújító forradalom.

Színes szavaink szétrepesztik
szennye szaporított sejtjeik
primitív életbesiklását
és juttattam magam magunkká:
tornyosuló új valósággá.

Szád szétszakítva szüld meg szörnyű
szüleményét sziszegő szóknak:
e nyelv élet s társa a maga
akaratvilágból válva ki
emberi méltóság, s új, a. ha.
Ki mohó voltál, s faltál kígyót
csupaférfi sellőembert be
öelve magambasüppedek
hogya súgva súgjam
finom hangszínnel szeretnék
forr a dalom
lenni
a
lelkedben
1 1 mp
E nevetni kezd – ! –, nevetése kezdetben

gúnyos, majd átmegy életteli egészséges kacajba, később
kezd kissé kényszeredetté válni, legvégül pedig borza-
dálytkeltő fekete hatalomnevetéssé alakul; ez az egész
pontosan (22 mp)

E: ... de hányat?
hányan? s hányat?
fri tájzmz fri tájzmz Hárman Hár – man
M felé fordulva
A szemed nézem, e távoli talányt
Magát a fényt, e különös világot
s fázom

Sors akarata lehetett nem tudom
Menekülök és közelítek Hozzád
merészen

Röpül a gondolat, a Hamar s a vágy
Ellentétes erők között élünk mi
egy ideig

Idősíktolódás adja a Szépet
Kilencvenkétezer éve várok Rád
örökké.

Ráhagyatkozás a dolgokra érint
Futva jut távolra minden okozat
bennem

S ha igaz akarok maradni Érted
Nem tehetem, hogy akarjak, akarjam
a mindent

Szolgályné az isten mögött az Ember
Az álom nélkül ébredek magamra
egyedül

Egzisztenci vonás lett az érzélem
Az időben élve Szellem az ember
nem lehet.

Szeretet, szerelem, közösségformák
Az ember veszti nemeslelkűségét
szűkülve

Őrjítően égít erkölcsökön túl
Ellentétben mit mondtam, monogámnak
lenni

Hol anyag van, totalitás ne legyen
Megbukik itt a keresztény szeretet,
nem lehet!

Hármat e saját világ nem fogad be
S ki kívül rekedtél, halott mosollyal
intgethecc

Látomások gyötörnek leerővel
Vizionál csúf képekben a hitvány
képelet

Egy szigetet lát állandóan agyam
Hol Te, ő s én vagyunk megosztva – élve
birtokolva

Azt számolgatjuk ott egyre seb – eős – en
Egyik öngyilkos lesz, aposztrofáljuk
a semmit.

E földdarab is alig bír bennünket
Pedig végtelen, hisz a fantázia
szülte őt

Fenyegetőzünk suicidásunkkal
Létünkben hisszük az Istent marokkal
a Sátánba

S mikor megérkezik a kalózhajó
Három akasztott embert simogatsz szél
végre

Hallgatja a nemvágott kötél lelkünk
Most, 1 mp nesszsztelen 1 mp sodródik melléje is
a Halál.

Pedig nem így lesz! S e hit is oly csonka
Egészség-telen, életgyűlölt szellem-
lélek – vagyok –

Ami a valóság—képezem. Szegény
EDDIG voltam a mindig-mindig győztes
– kereszteslovag –

Lelkem örökvoltóságában érzem
A csillagéxer kozmikus Egy-létem
– mindenkiben –

Dübörögve ki feszít föl belőlem?
Ím, én volnék-e magas-magambani
— daimón — ?

Csúf botránytáncot járt az élet rajtam
Vártalak, behozod-e a gyereket
a cellába

Verten vártalak végtelen vértelen
S ajkammal százszor leírtam a neved
némán

Egyre megfoghatkozottabban jöttél
S beszéltél hókat, hideg fákat, telet
kihigított-töltötten

Mikor utoljára jöttél, megfogtad
A kilincset, és érintésed helyét
e megfoghatatlant
e mámort
e csodát
e pompát
e varázst
őrzöm
én
de
ugye jó
volt baszni mással
a megérinthezővel, a normálissal
a széppel, a megnyerővel, bárkivel, csak... mással 6
mp
Aztán megszűnt az Idő megszűnt a Rend eltűnt az
Azért eltűnt a Miért felszívódott a Látás felszívódott
a Más
nem maradt más, csak a Szét
Meg össze Folyás
6 mp
De új rend alakult, és a topcsik kiengedtek
Lassan-lassan felsejlett egy akaróbb akarat
írtam Neked fokozatosan
egy-egy lapot hogy
élek
én
Otthon ezer magány, a tétova lépés, talány
Vár az elhagyott kilencvenkétezerhuszon év
és lassan döbbenve álltál fel

a gyerekekkel
vele
ott
Itt, az elmeegógyiban is víziók törnek rám,
Hogy az Ugyanaz több lesz mint a volt-emlékezet
s távoli talány, különös világ
soha többé nincs
nekem
itt

Csókolom paprikajancsit, s kötöt teszek rá, hú
S bercent an ész, na, de ireg, kiforcsant a lábam
de lehetefeszítésemmel
suttogom Feléd
szeret
lek
1 1 mp

M: (E felé)

Elhagyott az Isten
elhagyott a még
magát megadó
meredten hulló
zuhanó röptű mélyrepülés
az ismert kábulatbasüllyedés
hosszan tartott, túl, túl
hosszan tartott e végzetem.

Felgyőzött akaratlan a vágy, tiporva az összes ész-
verés
lomha, sűrű hatalmak jöttek át – meg – át az éj – jel
s meglátogattak furcsa-furcsa tipegésükkel
az elhagyott szentek

A lét, itt, természetem megnyilvánulása
Neked e természet a lét alkalmá csupán
S mikor a létezővé vált határ megjelent
A Kettő lett halálos dilemmád.

Elhagytam magam?
elhagyott a már?
a tágítva tételezés
a túlmegismerő testesülés?
átértint a lehetőségvilág
e felerősítő szűkülvelevés?
apostroflétű vagyok vagy hatalom:
Te-más
Isten, elhagytam Magam?
Isten 4 mp Magam
az elhagyott szentek
a kettő lett halálos dilemmád.
6 mp V-ről nem tudni E avagy M felé beszél-e
A nevét mondom –
az érv nem fogan
hátat fordítok mahahagamnak
érted sírol, a halotttnak
gúnyos hangnemben:
„az éjként repülj
máshova kerülj
lépted mögé ne nézz, ha fogy
szaladj el ha kevés a sok”
elkomorult hangszínnel, feláll:

Nem babér neked.
Másoktól ne vedd
nincs hely kezéd hogy hová tedd
sebbeől homokóra pereg

Lassan véged már.
Vedd a koffered
nézz körül még alaposan

ne vess, a holnap így lehet
4 mp
zászlók a zsebben
gyűrű a fejben
emlék, mely varodat tépi
poros tested nincs ki kéri

fényévek múltak
szeretettelen
lassan elvész mi volt a hitt
ki integessen, már rég nincs

vond ki a pengédet
vágj át hol szakad
nem bántódik senki érted
bent vagy kint élsz-e nem kérted
némán utazom
s képedet feledem
a Földön végig arctalan
tejutak felé parttalan
8 mp

M: V felé:

Magam vagyok azt hittem
a fény s pompa mi rám tapadt
a por, hogy bé vagyok
nem igaz
Üres skizofréma ügyes meze
megragadó megragadás megragad
hogy a képzeted lennél
nem igaz
félszeműek vak királyaként
mert vaskovácsnak gondolnak
hogy igaz
vagy
nem igaz

Mértékvesztett és tartalom nélküli
minden mit mondtál
s egyre – megyek – tévedek
bevallom, igaz
csalás és báljós hívás
mely közbeszólni tudott csak
belül a szükségnek
bevallom, igaz
ki téved a lényegnél
és hazug a másság előtt
valahol megfogják
bevallom, igaz
S magam vagyok azt hittem
üres skizofréma ügyes meze

félszeműek vak királyaként
mértékvesztett és tartalom nélküli
csalás báljós hívás
ki téved a lényegnél

3 mp. közben V, mintegy megsemmisülve leül egy alkalmatosságra előtte

E: Csaló tévedés volt gondolni, kell a Hiány
s lelkünk tulajdonsága, hogy expassionál,
hogy élünk Bele valamibe
s feltöltenünk viszonyt nem szabad
nem tudom.

Ok, teremtő és teremtett megbicsaklik,
megfordul csúful ki lett a műveleti lény,
s nem találok a rést – hol lehet
megszakítani e káoszom,
nem tudom.

A másik általi e különös magányom,
hol kétségessé válik ki úr, s ki szolgál,
a titok kondicionál-e
vagy csak a kiterjedés látszat,
nem tudom.

7 mp feláll, elkezd járogatni

bár... bár...

úgy beszél, hogy nem dönthető el egyértelműen, kihez szól, szól-e külsőknek egyáltalán

bár
sikerre boncoltad szét millió képzetedet
mögötted maradt ganz valóság
elmaradt a tartózkodás ideiglenessége
megszűnt, hogy nincs helyedre halál.
Ittfogott az ezer látványszokta –
számtalan részegült meg látomás
s létezésbe burkolva hoztad
a hétszervárvavárt várományt.

Minek élj még ismeretlen? Mindig más
szerencsére nemvoltsóha kudarcod
akkorgyőzelmek unalma kicsinál
lassan papírba hajtod unott arcod.

Ma megfogom a kezéd, lásd itt vagyok,
az utolsó Pillantás ez, az egymásrapillanat,
darabka pengő érc, s cimbalom, ezt adom,
s nem bukik fel az árból sem ő, sem tenmagad

V azonnal sóhajt egyet

V: Hamu, hamu... hamu és gyémánt
2 mp



Holtan él és messze Lopva tekint és futva Megannyi Elakadva	JÁR MÁR KÉPZETED A MERSZBEN I mp	súgom füledbe a félfő gondolat
Magam!ra múlok I mp Fájón szakít szét Elértéktelenedik A tegnapi	SZEMBEN LÉTED: I mp A TAPASZTALAT HOL VOLTÁL I mp	alig látott mosolya megszűnik hirtelen
Lezárt rámrobbanás Leállón füledek S tornácán híg velőknek Az eresztett valók ürességét	JELEKÉNT MAGAMNAK I mp SZÉTVÁLOK SEMMISEN,	kívüljárva az ittlét mozdulatát
Nagyságod nélküli egységek Bábuit nézem el S a súlynak átvihetetlenjére Kapcsolatát téve	BANÁLIS KEZDETKÉNT I mp GONDOLVA AZ ÁTVIHETŐRE	rakom át idejét látottan
Ízeket tervezek Betegen szatirizálva S fordított látószögbe Képzeted I mp szertefoszló	ÖSSZEFOLYVA I mp A KÉPEKET HALOMOZOM I mp ÁRNYÁT I mp	megérinthatetlen pólusmetszetét
A semmiben a sok is Bolondos népek archadát Csörgősapkám rázza S lényegtelenységben	MEGANNYI VÍG GÖRCSBE JÁTSZVA	hirtelen I mp meglépsem nem lehet
Hamu és gyémánt vagy I mp Sima hullámszáz és fénylő Időről időre megtagadó Színforgatagós	LÉPTED MOHA FÉNYBEN SZÖKELLŐ	pillantó mostoha
Örült cirkusz kelyhében Perdül sz mint birtokos Tova s léteztetőn Szertefoszlottak	HANGULATKÉNT A MÁSSÁGNAK TÜNSZ EZERKÉNT,	nézőn a valóság.
S mp szünet, M arca megdöbbsent, ezalatt E is leül		
E: Holtan él és messze Lopva tekint és futna Vissza-visszakapva Elakadva	JÁR MÁR KÉPZETED A MERSZBEN	súgom fülembe a félfő gondolat
Magamra múlok; Fájón szakít szét Elértéktelenedik A tegnapi Lezárt rámrobbanás Unottan füledek S tornácán híg velőknek Az eresztett valók ürességén	SZEMBEN LÉTED: A TAPASZTALAT HOL VOLTÁL JELEKÉNT MAGAMNAK, SZÉTVÁLOK JÁTSSZON	alig látott mosolya megszűnik hirtelen kívüljárva az ittlét mozdulatát
Nem energiából szeretsz, Szürke, de fontos lettél Ott állva, hol látni lehet, s Magad mindenki szemben	HISZ MINDENKIBŐL KIHODTAD UGYANAZT	új konvenciókat léteztetve hahahahaha
Ízeket tervezek Betegen szatirizálva S fordított látószögbe Képzeted szertefoszló	ÖSSZEFOLYVA A KÉPEKET HALMOZOM, ÁRNYÁT,	megérinthatetlen pólusmetszetét
A semmiben Bolondos népek archadát Csörgősapkám rázza S lényegteleniségben	MEGANNYI VÍG GÖRCSBE JÁTSZVA	hirtelen, meglépsem nem lehet

Hamu és gyémánt vagy,
Síma hullámzás és fénylő
Időről időre megtapadó
Színforgatagosan

Őrült cirkusz kelyhében
Perdül sz mint birtokos
Tova, s léteztetőn
Szertefoszlottnak
4 mp

LÉPTED
MOHA
FÉNYBEN
SZÖKELLŐ

HANGULATKÉNT
A MÁSSÁGNAK
TÚNSZ
EZERKÉNT,

pillantó
mostoha

nézőn
valóság



V E-re néz:

Jár már képzeted a merszben
Szemben léted a tapasztalat
hol voltál
Jeleként magamnak szétválok játsszón
Hisz mindenkiből kihoztad ugyanazt összefolyva a képeket
Halmozom árnyát megannyi víg görcsbe játszva
Léted mohafényben szökellő hangulatként a másság-
nak tűnsz ezerként

7 mp

M: ki lett útve. Összetört hangszin, kissé szepegve

Súgom füledbe:
a félő gondolat alig látott mosolya
megszűnik hirtelen

Kívüljárva az ittlét mozduatát
rakom át idejét látottan

2 mp

Megérinhetetlen pólusmetszetét
hirtelen meglép nem lehet

3 mp

Pillantó mostoha nézőn
a valóság...

9 mp

H: A lényeg tehát ez: a réten hol
a kislány kapált megjelent
egy úrszéllovas legott egy cserjés mellett
és a vándor

B E felé:

És mire a bölcs tudomány és vajákosság
nem elég
megoldja az mi bolondot csinál ezekben
lépekedve meg tipegetve, amolyan jó fütykössel
ráérezve a másakra...

H: Volt egy tulajdonsága a vándornak
tán ezért kellett, vándor...

hogyan...
hogyhát megérezte jómesszi a másik mit
gondol

B: S kapóra jön ez fütyköse
hogyan tudja, a másik mi
ben sántikál

H: Képességével a hírt a jó
királynak megviszi.
Hallja hát csodát jó úr,
titkaid kell nekik meg a
vicceid

és ahogy elköszönsz
meg a hazudozás, hehehe

H: Ó az egyetlen akiből hiányzik mind

Sz: Négy defekt ez csak mindenkinél
fellelhető épp nekik miért ez kell
tőlünk

H: Hullámtalan – parttalan óceán az ő lelkük
sokunk sokja kell át?

Sz: A vándor érzete mit beszél
El hányunktól mennyi kell hát

H: Fontos feleslegessel foglalkozz minek
ne dobnánk nekik oda mi nekünk csaknem
semmi
ha nekik ez kell
vihetik

B parodisztikus térdemelésekkel cinikus vihogással elkezd
föl-alá járkálgatni (10 mp/h), közben gúnáros felsőtest-
és törzsdöntések, oldalt tartott kartartás rájaszerű hul-
lámokkal:

Igen ám igen ám de nem áám de nem ááám
millió billió kerekecske gombocska
itt szalag a gondocska

mond

V felé

még mást is a vándorka?

megáll V előtt

V: fakó, tompa hangon, hasonlóan H-éhoz 8 mp
ha jól értettem

meg
tetézi rendeletük még egy fene
hogyan mit az embertől kapnak
a legnagyobb kincse legyen
de a mi világunk más
szenvedély havát hordja elveket s értelmeket
út porát hordja és csillagot követel
és miért jöttek minekünk csak sár
oldani nem lehet

7 mp

Sz: Mi előttünk hát kettő az út és irányuk igazságba
nem vezet

ám nézzük meg addig is nekik a sár mi
és ha lupénk jól nagyít már látható
hogyan önmagunk

H: Dögrováson levő portéka mely
utolsókat rúgva is élkedik
pedig kincsek mennyi elvenni soknak lenne jó
a két várúrt és más se kell
és csak ülhetünk

Sz: Tőlünk ezt nem kéri számon pusztán
az lsten

és mit kérnek tőlünk nem adhatunk

H: ez mindig így lesz

6 mp

Sz: Hát rossz.

B-hez:

mesterencem kit kivált irigyelnek a kiváltságosok
hadat összecsofítsd hív ide minden bölcsőbb
bölcset, s érzékeny művészt papot
messzejáró tudóst és vándorlegényeket
minisztereim és a generálisokat

B felrikolt, M felé

Juhé! TÁ tá tá tá tátátáá! „Keleti Pályaudvar szignál”

Asszony nép, kerek oldj

négyet is ha egy ki van

a gúnyakat oszd ki már

főjön a láz a pompa

a haditanács összegyűl tátátátátátátá

itt tartható az első felvonás és a második közti szünet,
hogyan aki haza akar menni, hadd...

az adott esetben való második felvonás

Terep ugyanaz. M segítségével átöltöznek. E, V és H elég
fancsali, kelletlen, életunt, érdektelen arc, a többi vektor-
talan. Amit M egy ládából kivesz, az acélosan fénylő fe-
kete selyemruha, kicsit szkfanderszerű, ezekbe beöltöz-
nek, minekáltal jóval homogénebbek lesznek, nemi jelleg
sem marad.

E H-hoz lép, hozzá:

Tudod

5 mp

azt nem értem hogy van most próbáltam
felírni valamit
nem fontos
de alig megy
betűket téveszték ésbár végül sikerült
a szavak nem enyéimék
rosszul köthettem a kapcsolatokat

H: Házikód nincs,

E: Engem nem boldogítana

H: Tévedsz.

Amikor télen a gyenge kályhába
egyszer

jól befűtsz és hátaddal is nekidűlsz
 érzed
 az élet átjár téli kabátodon
 befőtt
 mosolyog szeretőn rád a szekrényről
 magad
 szögeled be a púpozott pallót
 mikor
 észreveszed téged is lát valaki
 nyitasz
 ajtót s jön a koma hogy kész a kerék
 s eszel
 némán köszönsz és pipájára mutatsz
 9 mp. *Ezalatt E kissé megütközve és megdöbbenve H-ra néz, s látható, hogy vesztese*
E: Neked van.
H: Egy van hol ellaknom de hogy papírja kié nem tudott és belakom mivel segíték neki a helyiek mondják szívesen járna ez néked is nyugtató
E sóhajt, 4 mp:
 És azelőtt
H: Mi az előtt
 2 mp
E: Igaz
 És hová készültél hogy itt vagy
H. Barátomhoz
 6! mp
 magoknak énekelget
 mik kikelnek és szebbek lesznek mint valaha
E: ...azelőtt
H elneveti magát közepesen
 Azelőtt.
E: De táncolni nem kellene plusz?
H elneveti magát, most önfeledtebben
 Igazad van.
 Mondd, nem jössz
E: És mi lennék tán bőjti gyertya mifőlött csillag utat jelez vagy kéklő ég s dúdoló szelek magok haván halkuló zene erdőket gereblyéző hajnal dallamod keresem örökkön megtérjen benne a féltő vad és a lánglobogtató erdőharc
H: Csak pompa. Nem is ezt keresed egyszer csinálj meg egy pár csizmát mint az az író és légy büszke keresni felesleges küzdés tudod ha a törvényt ismered
E sóhajt
 a világnak dolga rendben van csak nem tudsz e rend szerint élni visszafog s fenntart a képzelet
E: A dolgaim mind letárgyalták és az útjaimat elvették nincs meg a harcom békéje se és a jövők magom felfalták már nincsen senkim sem és semmim homokozóban játszom éjjel arra megy el egy vaksi koldul és biccentünk egymásnak meglehet.
 14 mp
M: Csináljuk meg hát a tükrét a dolgoknak lássuk meg hát az egy tud e kettő lenni
B: Kétszer egy az egy
 bár nem egyre megy
 a fene és ne én egye meg
 a botor, ki hőst fakaszt
 a hívó rom s a jövő der Kommende/the coming one
 ha elapaszt s rommá lesz
M: A vágyak tükre ez a játszma parancsol hosszas nézéseket amint nyerve magára ismer az ajakmozgás és célja kétirányúan hogy kié
B: Szép szép vagy tükre körödnék nekitán a legszebb te mondod szőlőjós ám honnan veszed eszemadta kölcsönibe a kritériumokat és premisszát?
M: A láthatóság kritériumát nem én határoztam meg-, de, még egy lépés, és láthatatlan leszek, még egy lépés és beteg vagyok
B: helyben
 ha nem is jár
H-ra néz, 3 mp
 derűd
visszafordul M felé, 2 mp
 bár megjárta az öröm viszontagságait és akkor e kicsi a nagyban az amint a történet mélyén mégis egy szörny rejtekezik
hirtelen jóízűen elneveti magát, 6 mp
 bocsának, Ó fejem
 fennen meghajtom, illetlen vagyok igaz
 csak az jutott eszembe egy hülyeség de kerek egy mondat
 2 mp
 hogy mehehehellem nagy hasát előreduzzasztva előre felé megy kakasléptekkel, farát nem riszálva, kezeivel nagy gömbmelleket mutatva – imitálva magán, arcát felfújja levegővel, és komolykodó-cinikus arckifejezéssel elkezd járogatni 4 mp és...
megáll és kivesz a zsebeiből 1-1 breznyszemöldököt, és önmagának felragasztja
 szőröm
újra elkezd csatangelni, demost gúnárosan a felsőtestét is fel-le mozgatja, fenekét erőltetve riszálja
 vastag
 hehehe
tapsolva megy. Hangszórókból megszólal a Leonard Cohen: „I'm your man” c. lemezéről az „Everybody knows” című szám, amit énekelget ő is. kb. 1 perc, utána zene elhal
 V-hoz ér
 mi kell még? he?
V: Az a tükrökép ha szavát nem feledte
Sz: Én is tudni akarom mondja hát kisasszony
 4 mp
M: Szerettem volna...
B félbeszakítja
 szeretni, nemde fantomka
 2 mp
M: ... és szerettem volna... uram!!
 a malmokba tükröket helyezni el hogy látnák vágyaik és... lemerülnének
E: kinek a melle nagyobb
 hadd
komplett letapogatja a nő melleit, kicsit kéjjel, a nő nem lép semmit
 Nahát nem sokkal de az övé
kicsit ellép tőle, de vele szemben marad, összecsapja kezét
 a torta persze még nem kész halljuk hát mit süt ki

négykézláb ereszkedik, M lenéz rá, és ráül a vízszintes hátra. M beszélni kezd, ezalatt B elkezd szexuálisan rángani és lihegni, belelihegni-lihogni M beszédébe viselkedése kihívó, mégsem mozdul senki.

M: És csak nézik csak nézik a vágyaik megzavarodnak a hosszú utak elmúltával is hogy a céljukat elérjék bár hallgathatnának érzésvük egy se csak acélballon buzogány fejük

megragadható hisz meg akart hódítani

teljesen

az úrszél

2 mp

lovasa

feláll, Sz-hoz megy kezét előtte maga előtt összekulcsolja és míg a vágytükörre óbambán merednek el fogy energiájuk nagyuram s eltűnnek

B feláll

Sz: A gondolat tetsző és a képeket megörökíteni volna jó. Arra képes vagy-e

3 mp

lányom

2,5 mp

hogy közéjük mész és párat lekapsz

M: Ha fennséged szava ez a képek úgy is vehető, készek de nagyuram ötlete mi lesz halljuk-e hát

Sz: Csináltathatnánk a malmokba húspréseket hatalmas autoklávokat két személyre egy úrszéllovast meg egy

B: Parasztot

huszár meg paraszt alattvaló meg fölött való

és ki csapja a turmixba orra

ez már csak így megy vita sajna hiábavaló

sok a paraszt üsd csak en pass

nem lesz egy se ánpászánkábévává

sok a futó bolond s bástya

nem lesz egy se befutó királya

Sz: Lamentálások végét nem érzem, mert megtalálnunk kettőnkben a közöst kioperálni gondoltam helyén fekvőnek ezt az elegítő gépet. S ami bennünk egy oly kicsi csak tudomány érezheti

legalább már a végső kis építőkövekkel

fogni meg

ahol más mégis egyben van egészként kígyózva

az egymás körül perdülő páros spirál opera

'l

és vizsgálánánk meg alapos a fűzérre mi gyöngyöző-

dött fel műként

művelnénk a műtétet hogy a két egyből közös legyen

a neikoszból philotész

B: Röhej mit szólsz királyuram a lángoló csipkebokor-

ból vizet fakasztani s hágni rajt'

megpróbálni és oda jutni megkorbácsolni a két világ

közt e tengert nem érdemes

nem felel a tudomány erre némán cseng két operánk

Sz: A lehetetlen nem itt van hiszcsak időnek kérdése

ezt hozni létre

meghatározásunk gyatra

szitával meri a vizet

a kérdés minek

nevezzelek két azonosult más 4 mp

M: talán; föloldható

ha megnézzük saját jövőbeli céljuk

és tükörként vetítjük egymásnak

vágyait

vágyait hogy ki kicsoda

és egyiké-e a másik vagy

két rezzenetlen párhuzamsávok-e csupán 2,5 mp

meglehet; ez sem rövid

azzá lenni mit a másik kér

tennetek zálogba szívetek

elemek

2,5 mp

valószínűleg; véletlenre vár véten

zengő érctorokkal és vicsorgó pófával az újkori tájké-

pablak árbócainkra és

kókuszligetes zátonyokra pokol-menetben

eléállsz

2,5 mp

tán; kollaborál az új vad

azzal mit még csak ő érez

hogy egykoron keletkezik

s a két kicsi sosem tud

a négyről

2,5 mp

lehetséges; letarol mindent

és fölszippantja magamagát

hiányát hagyva ott mindennek

a kavalkád káoszát

2,5 mp

esetleg; táncraperdülnek örökön

mivéből és mivolta nem tudod

és próbálnak mások is

ám nekik csak roppanás mi nekik ropás

és mosoly

2,5 mp

hátha; keményen meglop

a jövevény a

fene a fedélbe

mely fedezi és egy finom hang

úgy megjieszt ellopja szabad időnk és

csak róla beszélünk alihg találunk szót

mimagunkra többé

2,5 mp

feltehetően; majd valami rendszerbe próbálnánk

tenni mi onnan kilép hogy tudjuk egyáltalán

mi van bírkóznának az elődideák az előnyideákkal

2,5 mp

feltehetőleg; az egész teremkedés fittyet hány

az összes oktanoknak és csak árt

ha megszólalsz veszett erősen

reménylen

2,5 mp

netalán; csak zsilipnyító ihol

kérdelek

belőled mi

nyitható meg

2,5 mp

netalántán; meg fog szólalni s követi valahol

mindig béna hallgatás mert szava még ijedség

2,5 mp

valószínűen; mindannyian felfrissülünk

valami egészen újtól azt hiszen ott lesz

a bélyeg a fülén ez tanújel

és mi juhok felismerjük a juhot

2,5 mp

lehet; azt hiszik nem történt semmi

és elementek mellettük ti is

kedvetlen hálójában

a hiábavalóságnak

eredménytelen

2,5 mp

valószínűsíthetőleg; újra megjelenik újra megjelenik

és csak újra s újra ezt felfogni így tudod

és visszatér aminek vagy helyét nem ismered csak

idejét vagy csak hoppon állsz ott felesleg' várva

2,5 mp

netántán; ő a gyóntató?

aki a sorssávok keresztpontjain találkozik és

csak ilyenl lépethsz át egy másikra

2,5 mp
valószínűsíthetően; vele szövetséget lehet majd kötni
holott ne lenne a jóra többé szükség
és megtudhassuk mi a végső mozgató

2,5 mp
netán; csak azt nem akarják hogy örökkéig
latrok közé legyen téve s jöjjön le
válva hű kísérelőtől menetoszloppá hordító
gyilkoló fordított természetűt mi mindent
kölsönadni tud csupán

2,5 mp
Kitárul a horizont és egy van
aki érti
küldött fentről
közülünk
ő
örökítse meg
a teremtés átalakulását

4 mp
Sz: Ki
mondja hát
az eddig fellelt legnagyobb igazságot
hogyan van minden.

4 mp
E: Addig bámulni míg azzá válni avagy
míg lehet – nem lehet
a játszmahagyó győzelem
vesztése ha álságba fogan
a látszás uralmaként

Sz: Magad teszed mi ellen kélsz
feleled

E: Megkötvén hiszem szavad magam is
pusztán végigmegyek mit mondtál
a végső építő kövekig
biztosan
mert ez a nehéz és nem a varázslás

Sz: Halljuk hát

E: Azt gondolom az időben folyósót nyitok
vissza mely előre indokol
és megvalósítani neked tisztad
szakállas...

2 mp
hehe...
tudósaid és bölcs filozófus akadémikusaid
majd jönnek kézdörzsölve hajbókoló kacsintással
hogyan persze hát persze, azt azt nem mi ne tudnánk
nagyúrral megcsinálni hisz alkotók vagyunk mi vagy mi
nem csinálunk egy gépet

Sz: Mit egy gépet tán kettőt

E: bérüket megfizessed és szállítsd le a kért
csavarokat meg miféleképpen
meglátod megcsinálják ha akarod zöldre
az időben utazó röplő gépet
és az Isten is megcsodálja kezét csipőre
téve az ugattatni is tudó gépet
beleül egy ember, hogy próbaképp megnézzék
tegnap a táncot hol vétette el azzal a kíváncsi
vonzó nővel aki másé lett
a tegnap holnapjától unos untalan
és ha intézhető hogy a botoré legyen az élvitány
akkor már minden jó és minden működik

H: Ha jól értem vissza akarsz menni
az elágazási pontig a primordiális egészbe
ahol a telepata és a fecsegő még egy

E: Pontosan így van
a dolgokat érted

B: Érti érti érti veszélyes ember

H: önmagára mutat
Ki – az??

B: a feltett kérdést úgy fogja fel, gúnyból, hogy a kézmű-

latás nem H-ra, hanem B-re állt

Hát én – a csuhás a gyóntató ördögfűzérű
papod ki kereszted fogja a szent inkvizíció
tisztító karjainál

M: Amit szól

H: felé néz
így igaz tehát a helyes oldalon állsz

B: Pedig ki hinné
igaz is lehet

M: én képviselem az érdekeid

H: Azt hiszem nem kértem sohasem diplomáciát

M: Magad sem tudod mire tartasz igényt
és a szívednek mi fáj...

B: ... pedig nagyon fáj mi tud-
juk igen nehezek az érzékek
irracionalisak midőn valósan létezők
ezért az emberben az emberit tartom
a legveszélyesebbnek

M: Csak arról beszél amit maga is megél
ha kettősen is
minek olyan amellyel foglal állást, hogy a hittől
elcsaló mi érzéki és nem kanonizált le
minden saját kiszögelléssel
mégsem akar őseredetihez jutni le az elágazáshoz
mert szembeállítás ez a Teremtéssel, s a klérus
tiltja a pogányságot

B: Szegény én

H: De önálló véleményed van-e
diplomata vagy
pusztán csak a reprezentáció reprezentálása
a képviselő útja

3 mp

M: A genezissel fordulni szembe nem szabad ez a fény
sáv melyről letérni nem szokás kik igazulnak

3 mp

Sz: Hát ennyi.
szép arcokkal vagyok körülveve
szavam nem volna egy szabad hogy legyen hiszen
nem mondhatom, hogy forradalmi a hangulat nun-
ciások és ispotályos diplomata miniszterek
mindazonáltal engem aggaszt ez a jobbos egység
elvéssz az újítás szele s bora izgulva szerettük volna
meghallgatni a képviselő úr mi nyitó ötlettel állt
volna elő és amíg ezen bábkodom kit vettek fel a
szűrők végleg ide, valami ennek kapcsán feldereng
hogy a képviselés az árnyék árnyéka csupán
hát miért van?

B: Ó, királyom a mondás
hogyan is van „csupán”

a „csupán” szót gúnyval ismétli
amilyen az eszkimó olyan a foka vagy hogy...

jött nevet

3-4 mp

V: Én az hiszem nagyuram utaztatni kellene ezeket a
gondolatolvasó széllovasokat bár a hatókörükkel és a
szállítási viszonyokkal most tisztában nem vagyok
ők hogyhogy látják az országban már megbocsáss mi
temérdek a keserv és a kín mennyi az elv és mi sok ki
nyal hát nem fog az ilyenektől kelleni nekik semmi

B: Még akkor sem etyepetye ha a legnagyobbunk
vagy legszentebbünk vagy alul talán legjobbunkat mi
nekünk kedves adjuk át arany tálcán
például ideánk hogy gazdag leszek vagy a szeretet ar-
ra is mondják ám hogy mi nagy nem is szólva a sike-
rességről avagy profizmusról de én aki csak állok
szembe
tegy csak nézek minek kell nekik
akármilyen is
körülvesznek engem a választhatóságok és a hatósá-
gok nekem van mit lépjek erre várok és szemem hogy
lehunyjam

ne is lássak semmit menés közbe
és ha ebből a kalitkából ha kilépek legális csak egy
maradhat visszamenni hogy vágyhassam még ezeket
ők azonban másutt kiléptek s valami Elszakadt nem
találják a képeket és idoloikat hullámok helyett heg-
geket kaptak és két hülye jóst
mennyre más az a világocska ha az elmélkedő jól
mondta hogy szerelmes a nyolc zöldbe és érték a vicc
megköszönik a titkokat és ahogy itt hazudgatok
hát én mit válasszak mindig olyanokat kérdezőnk ki
szintén kevés vagy ha nem ki akkor mi

széttárja tanácsalanságot mutatva karjait!

mi? ?

szélmutat az emberekre, a nézőkre is:

mi?

ki?

„takarodj”-ot mutatva!

ki!!

3 mp

oda, ahol Elszakadt?

magam is kérdezzem válaszaszturbációra?

a hely hol van

egy este ha jól emléxem az életem ünnepély volt:

És felfegyverkeztem az igazság ellen

igaz iszonyodom minden mesterségtől

nem terhel le a természet se a szellem

kilépek a királyiség szerepéből

megtalálni melyik állatot imádjam

a népnek ott mért is hagytam törvényeket

hogy a házmester is leköpjön és hányjak

palástot hagyok vissza s egy történetet

felkeltek egy forradalmat mely romba dönt

felkeltek balga népies veszélyeket

körülvevőimnek parancsokat osztok

körülvevőimnek lángoló kincseket

más élet is van kérdezik és mondják mind

más élet is más szentek több pénz és borok

lefogatom mert jobban fél kint mint magam

lefogatom

magam

ígyhátképp a két félív összeér

H Ennyit ér teremteni.

B: Az egészben az gyenge, hogy a szerkezetből

csak kérdés fakad és jó vagy ha

sok tarsolyodban megannyi a kérdés

mit becsültetnek, a mens terepén

amiképpen a pénzt a gazdaságban

nagy kár ez

s nem káröröm vicce ha

E *felé fordul* 2 mp

végigmész a másik úton hogy

teremteni

hol a válasz a fő

és eljutni hozzá nehéz

az első szó, amit ki fog ejteni, nyomatékositott

ez persze a nehezebb féle teremtés

6 mp

ami

2.5 mp

tény

2 mp

végiggondolandó, hogy végeredményünk

elég hasonló

és a két

2 mp

hát igen

1 mp

halmaz igeniscsak át-átbukik

a másikba

5 mp

az ilyen még jó mert egymást erősítik

lehetne másképp is ahogy mi

szenvedjük meg

kik az átkapcsolódási pontokat metszeni meg

szeretnénk

és visszanyújtjuk karunk a mássá lett létező

felé

mert nem ott áll hol mi s másfelől is jött

maga pedig különböző

lágy ujjakkal avagy ököllel

feleletet kapni

beteges-é vagy kicsattanó egészség

ha a másik kívánunk lenni

és csak hallga

kérdésközpontú színes világ ez

mily csalfa

a válasz meg nem adható tartalommal

kimondható általánosítás

semmitmondó üres

2 mp

képeret

3 mp

többnyire

1 mp

a másik bőrének irigylése

1 mp

bolondság

7 mp

E: Talán

B Talán, talán, lelkedben a Barlang megért-e már? ?

Unom

hogy nincsenek meg a kompakt válaszok

hát erről beszélek

nem érted

E: Miket szoltál – lavinaindító

és úgy érzem magam mint

középszerű udvari, hát mi is

1.5 mp

alkalmazott

egy gyilkos kinek hatalma van

a másik fölött

amaz a tehetség és emez is tudója

ennek

és bólogat becsapón s kinyírja mőcártot

pedig érti érti és érti

2.5 mp *személyesebb hangszínnel folytatja; most feléje*

is fordul

de egyvalami elmevetésedben rém gyanús

receptiópatajaidban föld áramlik

a többi megfogalmazni közhelybanán ezért

előbb azonosítom a fogalmakat

hiszen hazudok, hazudok, érti? !

2 mp

a receptióban maga az anyag nyilatkozik meg

ha meghiszed

és ha a megfelelő receptió mű ellenében nem valósul-

hat meg, realizálódhat-e frontján... egy gondolat-

nak?

B: merthogy a gondolat egy mű...

E: ... előbbijeidben

B: ügyes csapdavesés hogy elkerülöm-e a gusztus

a gusztusom

normába esést

valóban. A tárgyat jól nem mértem föl

pusztán csak felvetés aligha jobb a lenézett

kérdésnél

de a kesztyűt felveszem mindegy ki is dobta

és megpróbálom önállósítanom

a receptivitást önmagam ellenében

E: ki vagy

ekkor

B: Csalfa erő indulat és tett között
fokozatok ahogy a dadogós
beszél in dulat érzé kenység gígeny kérdé:
öt lett aka – raccán dék tett

4 mp

E: Elég jó bár történetünkben történetietlen
és mint ilyen elégtelen
mert azt hitted, a felismerés a felismerés és a felis-
merés megismerés és eme megismerés az eidosz fel-
lelése magad
ki azt hitted száz hamuba sült pogácsa van a zsebed-

ezalatt:

E: A léted tisztelem
magam ennyire sose
éltem
a játék mindig elma-
radt – és egyszer
egyszer volt egy bará-
nóm, ki elhagyott
azt mondta nem kell
neki olyan kitől nem
várható nemvárt
reakció

5 mp

majd motyogva
sosem mertem felvál-
lalni a vadságot
pedig kellett kellett
kellett

2 mp

hogyan honnan
1 mp
azt nem tudom, de
éreztem

*majd a következő szót magyarázó
stílusban*

é-rez-tem

elbizonytalanodik 4 mp

mit is

3 mp

hogyan felejt az ember
hogyan is van az a vicc,
mit felejt el egy öreg-
ember először,
először is persze a neveket

2 mp

aztán

2 mp

a számokat

2 mp

aztán a...

és itt kell nevetni, haha
szóval hol is tartot-
tunk

franc emléxik

vagy hogy is mondja a
Nagymester,

*fennköltté teszi, kicsit gú-
nyosan a hangját, így idéztek
a XIX. szd.*

hülyéi, e hangszínnel

..... de itthon, ez itt a
közjáték; ez jólnevelten
vet föl pusztán habkönnyű
kérdéseket; ebben a jólnevelt
kis városban, hol jólnevelt
senkik szelik át a teret semmit-
mondóan; itt a közhentésüket is,
áhitattal jegyzi fel a krónika...

ben

B: *sír kb. 60-80 mp-ig*

E: A válasz-világot kihívandó...

2 mp

neked volt igazad

*ettől kezdve, amíg másként nem jelöljük, két dialógus
hallható a 2 pártól egyszerre. Az előbbi E-B páros a szín
egyik oldalán álljon, a H-V páros pedig a másik póluson*

B: *tovább sír, halkabban,*

V: Azon tűnődöm átmehttem-e

én abba a másik világba

2 mp

persze ezexerint nem

1,5 mp

világos, hogy akkor nem két

világot adott hanem három

legalább

H: Egyse.

V: Csak a felejtés és

hát tudod ha előtte rohansz s nem

érhet utol

H: Egyirányú gondolkodás rétegeltsége

szinte semmi bár

az tény, hogy tagolni felesleges

V: Mindig más és más

új helyek és szentek

H: Új vizek és terek, mit terek, mező-

földek csupán, ennyi összesen

V: Én erre rászoktam az életemmé

lett s úgy vettem magam rá egy

új értékes tájra mint

vadállat étkére

H: Pusztá-

n

arról van szó hogy kieresztettél

s mint olyan

annál gyöngébben

1,5 mp

azért nyugtalan se légy

ott még nem tartasz hogy

gúnyolni lehetne téged

V: Hahogy beszélsz belőled

a hideg szél fuvall

s magamat futonc nyikhajnak

érezem csupán

H: Semmi másról nincs

szó

csak arról, hogy egy egyszerű bár-

dolatlanprogram hajt téged

hogyan mindig máshová menj

az elviselhetetlen okán.

Na az javasolom zárd ki

V: És akkor ki leszek

H: Kileszek mi leszek felesleges

kérdések csupán

követei az útnak

V: Az út is felesleges maga

még ha én le is horgonyzom

H: Meghiheted

puszta lejtő

V: S fennlenni azt jelenti

ott állni hol látni lehet?

H: a piramisnak egy a csúcs

V: hogy nem unod el magad

nem értem

H: Hallottál-e olyasmit, ki a másik

világból honnan visszatérni nem

szokás visszajött s lelke

ohh az én regényeim... nem
 éppen világrengető...
 4 mp

még most sem tudom
 hol
 tartottunk várjunk
 csak aha
 persze, az aki azért
 lépett le mert nem
 várhatott
 tőlem nemvárt reakci-
 ókat, haha...
 igaza volt
 én is otthagytam volna
 magamat
 a kis cafra, de mennyire!
 bár
 ha még több
 érzi hogy egykor majd
 egy kapcsolatom oly nagy
 lesz
 azt mondja majd egy
 lány hogy
 azért hagy el mert nem méltó
 arra, nem tartja magát méltónak
 arra, hogy engem szeret-
 hessen, s ha az a kis csaj ezt
 érzi, hogy majd évek múltán
 ily pozícióra jutok –
 végigkísér mégis az úton
 2 mp

*fakó, színtelen hangon a kö-
 vetkező 6 szót:*
 de nem volt ilyen egy se
 1 mp
 mind visszament a lacipecse-
 nyéjéhez
 3 mp

Szóval igen, most már biztos
 mit akartam mondani dani
 azt hogy mily jó hogy mindenki
 milyen más
 hogy annyiféle a teremtet
 teremkedő

és hogy annyi mindent meg lehet
B: Csak rá ne kapjon mire rászok-
 hatik és függőjévé válik
 az esztétikai kéjnek ahogy még
 a csiga seggére is benéz mint
 ingyenc mágus és anatómus mumus
 szinte undorító ha valaki
 kéjelkedik és kéjelődik abban
 amit a másik teremtet mert
 teremkedhetnékje támadt

E: A „szinte” mit jelent
 hahaaa
 nemrossz

B: Hát persze de mit moderáljam

én is ha te is
 irigyelted a vadakat akiknek
 reakcióik radikálisabban rea-
 lizálódtak
 2 mp
 szeretttük volna azt hiszem
 ennyi az egész
 kicsit előbbben élni nagyobb be-
 kezdésekkel és testfelszínnel élni
 meg az életet
 mélyebben

isteni békével volt teli
V: A vándorlat baj gyümölcse hát
H: Tudod te is láthatod
 4 mp

és ha így jársz beláthatod
 egyszer
 átveszi a kormányt az a pont
 melynél mélyebbre szállni
 már nem lehet
 tovább kérdezni értelmetlen

V: Minden idejut?

7 mp

V: Minden idejut

4.5 mp

dehát akkor ez mi ha nem

maga a

5 mp

és ne fussak

a bölcsesség hova visz hát

hová vinne hát

két milyen rossz lehetőség

most már kétlem amazoknak oda-

kinn a normáltságát hogy ez

kell nekik

H: Az ő fejükben megvan minden

V: S látod mégis lépnek

igazad hát nem lehet

H: Csak így tudsz gondolkodni, a

pályáraállítottság maga ez

V: A srófjait az ember miképp ál-
 líthatja át?

H: Pedig már hallanod kellett

sok helyütt megfordultál

V: Elképzelésed az nem megvaló-
 sítás ki lép a dilemma elől

H: A választást meg kell lépned

egyértelmű ez

V: Meglógnom nem szabad
 milyen undorító ez egy-
 maga

H: Voltaképpen egyazon dolog-
 ról beszélünk, a Hely
 szeretéséről

V: A megfajtás a megfajtás az mi
 az volt ha te benne vagy
 egyál

talán

H: most neveti el magát először
 és utoljára

Már rég tudnod kéne de te

csak mész csak még

V: eddigi testhelyzetét –

bármilyen legyen is az

ebben az utolsó dialógus-

nál – megváltoztatja, de a

beszélgetés holtpontra jutván

elhallgat, elhallgatnak.

E: Ahogy a vad falja föl

a másikat

mert az ő szintjén a legtöbbet nyújtja a fölfaltnak,

azt, hogy amaz az ő léte 2 mp

dögletes boldogság

dehát igen ez az ne kerüljük ki erről szól az ügy a tel-

jesebb

jegyében

B: Úgy érzem mint aki megereszkedett ki nem köti már
 ki mindenütt előfeltételeit

E: ... s megszülte végre lelkét

- B:** ... mely életre kap
a cudar
a test s
szellem között
- E:** S hogy nevetjük már a teljesebbségre törő igényt
mily kamasz tavasz
B-t utánozva, azzal szimpatizálva, teátrálisan, kedvesen gesztikulálva:
csup
- B:** most először neveti el magát a más viccén
és persze eszembe is jutott ne haragudjál rám
hogy mennyire lerágott konc
mit mind mondtad már
felfalunk
2 mp
- E:** Hagyjuk abba?
- B:** Melyikőnk meri
- E:** Soxor nem tudom öreg
van é ránk szükség
egyáltalán
vagy mint ekvilibrista
ki azt képzei a parkett vonalán egyenez csupán
szolipszistaként
azt hiszem kedvemrevaló
e rossz világ
- B:** Hogy álmodta-e valaki a teremtésbe a kellett
a fene emlézik már...
- E:** jóízűen elneveti magát e szemtelenségen
- B:** ... vagy csak belekelt
1 mp
- E:** szimpatizáló hangnemmél – mostmár érezhető rajta,
hogy nem riválisként kezeli a másikat, hanem barátként,
barátképp
ezt a rohadtat sosem tudom hierarchizálni
mert eredendően
az lenne, hogy e kellés alárendeltje az oknak, amié a
hatás az idea és a forma, amiké a mozgás a menny-
iség az érvény a minőség s az érték, amelyké penig-
len az igazság, amié a törvény, ami után a relációk
jönnek s csak ekkor
a kellés
de a fura alak ki-kiugrik s megelőzi rendurait
3 mp
- B:** Meddig?
- E:** sóhajtván – kicsit heherészösen – elneveti magát
Kösz.
- B:** Szóval?
- E:** Melyiket?
- E:** Hogy a teremtettségek soxínú heteragenitásának
örüljünk-e
inkább avagy
a vágyakat
tartani kordában inkább
4 mp
- B:** kész örülés
- B:** elmosódik ekkor a képzelt
s a valós
közti határ
előnyével persze annak
hogy még mindig kérdezheted
a manipulálás honnan jött
persze gyenge
vigasz az ha már csak az marad hogy kérdezhetsz
még egy jó kortyot
- E:** És más semmi sem.
Ez a beszélgetés is megfeneklik, kb. 8-9 mp csönd.
*A rendező dirigálhatja a 4 figurát, hogy bizonyos átren-
deződéseikkel, helyváltozásaikkal, a mandala milyen for-
mációit vegyék fel egymáshoz képest – járogatás, „verge-
hen” beszéd helyett.*
t=x mp
- M:** Amit viszont nem tudtunk meg
hogy mitől szereti a lét
*gúnyosan meghajol, szalutál egy azonosítatlan lény felé,
de mindebből is kitűnik, hogy produkálja magát B előtt*
kezicsókolom postásbácsi
1 mp
a heterogenitást
2,5 mp
mrt úgy tűnik
2 mp
logikusabb lenne az egyönytetés de
legalább is elementárisabb
ha mást nem
megtudunk nyalt-e be valaki valakinek
- B:** valakibe
- M:** odaszimpatizáló nevetéssel
Igen igen egy jó benyalás
a heterogenitás
1,5 mp
- B:** Geni táliám
zseni vagy iá iá iá
- E:** Azért ebben van valami hogy
megtudjuk okát
és akkor a mi kérdésünkre is több a válasz
2 mp
- V:** ... hogy mitől van a nehezkedés
M és V összenéznek, egymás felé kezdenek menni
- M:** Nagyon jó lovas vasutas repülő, szerető
csak az a baj hogy pont azt kérdezi mely
baj az egész lényét bebéklyózza és páncélos
csatokkal fogja fojtón
ha pedig
ide juthatott szépszerével nem szedte
kár érte
fitymálóan int
Isten veled sofőrember
- V:** Adni tudsz-e valamit?
- M:** Az utolsó amit megtehetünk hogy
integetünk
odaér hozzá, csábosan néz rá közvetlen közletről, majd
megfogja
annak állát
egymásnak
„viccelődve” felpattintja begörbített mutatóujjával
annak állát
- Sz:** Ez jó. Erről még nem beszéltek. Ámde erre
a válasz, erre a két dologra
mi lehet
megtudnunk
2 mp
tudjátok
2 mp
mi!
- B:** Hogy ilyen mélyre lenne elásva
a kutya és a
csatabárd
mely mint egy jatagán
vágta miszlikbe iszkiribe de izibe
őt
s csak főtt a terv mint jobb csülök
mi balesetet kerülni ki nem kérdez vissza
1,5 mp
nem hiszem
Az eltérés nem oly régi a vicc és a telepátia közt
- E:** Hadd legyenek ellenkező nagykirály
ha az áll fenn miről szólsz akkor a két világ közti
tagadás oly tetemes
feltehető, hogy ha az egyik pólus azt mondja én
vagyok
a másik nincs
ez esetben nem is érintkezhetnének képviselőik

anyagian
1.5 mp
mivel azonban
ezek
2 mp
ITT VANNAK
az eltérés ideje*lasting: Zeitraum nem az azóta való
és csak élőlényi a deviáció
Sz: Legyen neked igazad még könnyebb is de ha már
felöltött rá mit válaszolnál hogy mitől van külön-
bözőség
E: A különbözőséget csak mi látjuk különbözőségnek
pusztán praktikai penitencia
B: *kezét szinpadiasan a szája elé teszi, súgást jelez, kissé
le is hajol; mindezt a Comedia dell'arte stílusában*
penicillines péniszpóc
1.5 mp
pálpusztával
E: és nem mondanám mégsem hogy
felfogás kérdése
szerintem
az áll fenn, hogy a fizikai világ egyes porcikájában
inkább
anyagi hol inkább az anyag sűrűsödik s dominál míg
másutt épp ellenkezőleg
hullámmérszetű, és itt az anyag ritkább
Sz: Túlsúlyrajutások mint besűrűsödések
olyan ez mint valami pép főzése
E: És ki tudja különb-e
s a gondolkodás eleve egy előre kitaposott
pályarendszer amit még nem futottunk be és ha maj-
dan be is futnánk is kiderülne
H felé fordul
hogym semmi értelme
hogym amiről mi azt látjuk különbözőség
az egy másik dimenziórendszerben pusztáncsak egy
bálna bordája egy fénytenger partjára vetve amikor
épp ráürít egy fölötte ellebegő gömb alakú szomorú
lény
valahol
a manipuláció fokai
beláthatatlanok
azt hiszem
Sz: Egy képzetes dimenziót vetsz fel mely
szellemi és anyagi egyúttal
de nem tudom egysíkú-e ez a vonulat, ez a kiterjedés
és milyen
E: Hogy rend van-e hogy csapott-e szét valaki
valaha is
és kik között, nem tudom
Sz: Ahogy beszélsz az tűnik ki
elég nagy az univerzum ahhoz, hogy
egy helyütt rend legyen egyöntetűséggel
míg másutt káosz heterogenitással
avagy ezen különbözőség renddel jár
vagy épp ellenkezőleg, a káosz homogenitással
E: A perspektíva törvényei arányaiban
mindig előkerül
és itt is csak nézőpont kérdése jó király
Sz: Ugyanaz a különbözőség
nevet
persze fentről semmi, de alulról sem látszik a fenneni
differencia
V: Már ha szabad magamnak közbe-közbe
szólnom
hogym
ha jól értem magukat akkor
a különbözőséget úgy fogják fel, mint útjelzőket,
melyekre rá lettünk
idomítva hogy mittudomén te most mehecc erre te
meg öreg arra, dönthetsz és még azt is hiheted, hogy

látod teremtmény mily tág is a világ
E-höz fordul
aztán meg itt van ez a pályarendszer hasonlata a fene-
essék bele hogy mondjuk sínek vannak előttünk
aztán meg ezek a sínek egyszer csak bemennek már
éppen akkor amikor kezdene jól jó lenni minden és
kiderül, hogy valami sínakkal fejeződik be aztán meg
csak ott maradunk az erdőben
Valahogy olyan ez, mint amikor beszorok valamit
egy számmal, majd ugyanevel elosztom aztán
örülök hogy jó, pont ez az
H: Ez az.
V: Ha pedig ez így van
minek leélni
ezt az egészet
H: Majdnem így van
V: Mert lehet, hogy az egész hóbelevanc értelme az,
hogy a kultúránk
legyártson egyszer egy selejt bikacsököt ami jelzés
egy távoli rendszerben
valahol
ámde valamit akkor nem értek
H-höz fordul
és ez az hogy
maga miért él?
5 mp
H: Heveslelkű barátom
abban igaza van
hogy látszólag az egyetlen szabad csapás ha kiszáll
az ember a partiból
ámde bepálinkálni a törvényeket
és túlélni őket
magasabb
B: Nagy színészet
H: Nehogy azt higgyük.
Visszajön az ára a nagy biztonság érzetével
ahogy belül kacaghatunk
a marionetteken
körülöttünk
V: Ezért nem hullás
H: Kedvesem jó utat
sokat tud.
M: *hátraveti a fejét, haját hátrasimítja, mint amikor
valaki haját mos, de nagyon nőiesen, szinte sexyn. Euvel
a mozdulattal azt kell bemutatni tudni, hogy miképp vál-
hat földi lényé égi*
Urak urak azt kívánjátok csak
elhjűteni velem hogy mennyi a szín s mily pompa
e kavalkád bennetek
mennyi van belőlük
választásaitok maguk az esszenciák
én csak hadd válasszék belőletek. Ámde az igazat
megvallva ez az egész pusztaság
világ nem oly heterogén mint amilyennek látszik
lényegileg lappag minden más mögött az egyazon
üzemanyag
5 mp
E: Arányok násza ez
B: ...ára ... nyom ... matszato
E: Értetlenné válik, nem tudja, e közbeszólás B részéről M.
lenézésére utal-e, vagy arra vonatkozik, hogy E és B közé
ékelődjék, álljon
5 mp
torok köszörelése
Ez egy olyan dolog
próbál intellektusával, ismeretkészségével dominálni M
előtt
hogy érezzük a világegyetemben a különböző anyag-
sűrűségeket és anyagi természetű egyéb más össze-
vontatokat, persze mindent más és más mértékben,

de olyan, amiről tudunk is, alig van köztük
M *feléje fordul, kezdi a figyelmét E lekötni; tulajdonképp
maradéktalanul figyelme most kezd E felé orientálódni*

E: Érezni ha egy távoli csillagon
valamely kráter pereme beomlik
vagyha mégsem ültettek, ott, el, valamit
avagy az egyik helyen kiütött harag a másik helyen
érezhető
tudni lehet ilyenről hallhatni már
a kérdés mindösszesen
annyi amennyire nem ismert az aspektus és
a perspektíva
hogyan meglehet, az, hogy mi itt ketten most perleke-
dünk az egy másik nézőpontból egy teraszalmafá
egyik termésének a lepottyanása vagy egy felszálló
buborék valahol egy erjesztő hordó fenekén de meg-
lehet az is, hogy valami antennaféle csuszamlós és
cseppfolyós kékes-barna neonszínű test felszerelése
valamely bolygón egy gömbalakú házszerűség tete-
jére
a fizikai perspektíva pont persze penetráns egy problé-
ma mert összeállítanod a koordinátákat csak
egymás függvényében lehet s kezdetnek nem
adott az archimédészi pont
mindegyik mozog egymáshoz képest mivel nemcsak
a hol fontos; hanem a mikor és a melyik is

Sz: Ez azt jelenti, hogy egyazon helyen több világ
is lehet...

H: *eddig ült passzív, de most feláll; arcán egyszerre két
különböző érzélem látható: a leleplezettsége és a meg-
döbbenése, ám ez a megdöbbenés nem a leleplezettség kö-
vetkezménye, hanem épp ellentéte a leleplezettségnek; va-
lami olyan, amire azt mondanánk, hogy meglepő-
dés. Látható, hogy az a sziklaszilárd tranquilítás, amely-
eddig jellemezte, elporladhat.*

5-6 mp

Mi

V: De beállítani nem lehet azt a Hol-t

a jámbor
rámutat E-re
erről beszél

E: Pontosan

B: Konvenció kérdése kötni önkényünk a három
valamelyikéhez? S a kezdőpont a kiválasztottan mi
az értékelés ekkor mi

H: *olyan hangszínnel, amely egyszerre fenyegető és
könyörgő is egyúttal*

Ha szíveskedne
körülfordul állva, de végül is blokkol E-nél, attól kérdez,
annak szól

ura-

2 mp

ságod

3 mp

megmagya-

1,5 mp

rázni a dolgot

E: Arról van szó szerintem, hogy az igazság miszerint
vann minden
sok dolgot von maga után s tulajdonképp ezen imp-
likálások világuk maguk.

A három tényező, a Hol, Mikor s Melyik olyan mint
három maga körül keringő égitest más és más
nagyssággal sűrűséggel és távolsággal úgyhogy vidám
egyszerű dolog számítani ki miképp konstellálnak. De
ez csak egy ábrázolás sematizálása az estnek amit
azért mondok így ily egyszerűn, hogy én is értsem

V: Ha jól értem akkor egy felszínen több világ is lehet
és közlekedni köztük nem lehetetlen

E: Nemcsak lehetséges, hogy válogatni a melyek
között, de az is felvethető, hogy egy bolygó időszá-

mításában vett 1529. évből, annak is a legyen mondjuk
C 5342 F X 9 valóságvariációjából ugrasz az 1997-es év
T 47CI variájába

Sz: Azt mondja meg nekünk az egy felszínen
hogyan így leegyszerűsítsük magunkat
szóval a valóságnak egy időben és felszínen
3 mp
közlekednek is ezzel egymással?!

E: Meglehet van miközülünk egy
ki tudja ezt

*ezen két utolsó szó oly tónussal lett kiejtve, hogy nem
egyértelmű, hogy kérdő mondat-e avagy pedig kijelentő*
és mélyen hallgat
titkot rejt
rejtelmes retteneteket

V+E: Az üzött rokon

E: Hogy a lény nem fér helyén s ficorog
mint sajtnban a kukac

ösödös

az viszont nem hogy miért inkább eme költséges dol-
got választjuk ahelyett hogy ülnénk veszeteg mi
jóval olcsóbb
nem tudni

H: Ha nyugton maradsz s vagy merev mint
holtát színlelő pocok
akkor megvalósulások miriádjainak eredője
mint...

... mint

mint vízoszlopnai föled tornyosuló óceán tömege
nehezedik rád s nyom lapít szét és éltérőd az csak mi
visz húz vonszol ki...

E: ... és ez az amikor azt mondják
az ember unatkozik

Sz: Figyelmes állapot figyeljetek

E: Mert mit mondhatok ma még csak az
unalomról

szemben az undorral hol mindig van a
dolgok közt egy* Eins; one mit fokozottabban érzünk
rothadottabbnak, itt ilyen kiemelt pozíciójú dolog
nincs és...

vagy épp ezért avagy ennek ellenére, a dolog nem
érdekes, szóval lelki lerobbanás nem következik be
csoda ez az első glancra hiszen nem a banánt
unod hanem
az Egészet

3 mp

s mégsem omlik bele az ember

H: Pedig ezerszer

2 mp

nehezebb

E: Ahaa pontosan

majdnem pontosan

téve hozzá ugyanis azt, hogy
habár ez esetben is minőség tűnik el azonban ez
nem taszítja

a személyt

a nemlátásba

H: Ára persze van mint szinte
mindennek

s ez a passzivitása mely a jelentkezett összes dolog-
gal
szembeni

E: Ám a kvóta kicsiny szinte semmi ahhoz

bizalmasan H-hoz lép

hogy ennek révén

2 mp

ostobák nem leszünk

nemdebár?

A nekik

körbemutat, H tekintete ijedt

feltárandó persze az tehát miféle passzivitás az mely

nem hagy legurulni a lejtőn s látók maradunk a hegy csúcsán?
 az
 1,5 mp
 ilyen
 2 mp
 passzivitás vagy micsuda
 tehetetlennek megítélt unalom valami halálosan
 aktívra épül?!

4,5 mp
 H: olyan arckifejezésű, amelyik az elképedt és a leleplezett között van
 azt mindenesetre feltételesen már megkaptuk
 hogy miért van az unalom háttérében
 az hogy elegünk van magából
 az egész világból

H szemébe néz
 képletes hasonlatából az óceánnal nos megkaptuk ez helyes is
 ám itt több elágazási ponthoz is jutottunk
 ezek közül az a legfontosabb indóház azonban mire az van pingálva hogy rendszerként áll elő maga a megészelt világ is és az is ki észleli
 s e két struktúra közt hasonlóság áll fenn
 az ember...

B: ... nem is hinné
 E: Hogy aztán azért nem butul el az ilyen mert nincs egy konkrét dolog amitől undorral fordulna el, hiszen mindentől iszolyog s csak ennek következtében nem záról maga elől kellemetlen dolgot, avagy mert a fen-nebbi hasonlatossággal él-e azt nem tudom

Sz: Szavad ha jól ki minél nagyobb a különbség a fel-fogó és a felfogott között
 a rendszerek volumenét és összetettségét illetően, annál inkább van lehetőség egyfajta lelki retardációra, melanchóliára és fordítva, minél hasonlatosabb kaliberűek annál biztosabban érzi magát emberünk

1,5 mp
 mert nevezzük így csak... hogy... „emberünk”

V: És ki így érzi magát
 ül csak babérjain

Sz: A két rendszer hasonlatossága tehát az ami az ő aktivitása

Sz+E: és ez az amire „passzivitása” épül

H: Elég!
 helyet avagy helyzetet vált
 Pusztá badar huncutság nincsen se eleje se vége
 miket össze nem hordanak

V: tudálékosan, jobb mutatóujját dorgálólág emelve fel;
 H felé lépdel
 a holtpontló vándor és a hasonló
 szerkezetek
 mely a fűzfapoéta egység bizony biztosítja
 aktivitását
 titkon

B: Brávó, idegen!

E: Jogi
 1 mp
 szempontból
 1 mp, H felé
 hadd tegyek fel uraságodnak egy kérdést
 megtehetem
 ez az utolsó szó megint a + és a ?+ között van

H: Ha most itt
 a többiek felé fordul

jogi kérdésről van szó...

E: ... akkor nem mondja nekem ki hogy én
 mit fogtam akarni kérdezni, hanem bevárja szépen
 kérdeztem, mi?! Dehát jó, meglegyen
 szóval milyen egyszerre haladni át a világegyetem

összes pontján? Ízlik?
 7 mp

H: Látják hogy ez egy örült látják hogy ez egy örült
 hát nem hát nem az
 16 mp; H leül, homlokát jobb tenyerébe téve fejét lehaj-tja; a többiek M kivételével szép csöndben körbeveszik: E - B - Sz - V

M: a szín ellenkező pólusára vonul el, ott szerez egy kisebb hokkedlit, arra ráül, tartása magábaroskadit, hangszíne sötét és tompa
 Hogy mindig csak ámitás
 8 mp
 és hogy én meg a varázslás
 6 mp
 a valós hogy ellep
 a szem észre sem veszi
 szó nem fogja
 meg nem érintheted a-karod
 bármeddig is ér
 annyira kell az embernek valami – valaki
 AZAKINEK
 megsúghatjuk a titkolt vágyat s beleképzelhetjük
 pedig belül: szinte semmi

3 mp
 amit a legtöbb kihagy
 3 mp
 az a horda
 vágyszádra kattanó kárvágó kaloda
 mert
 2 mp
 igen
 2 mp
 csak az erő mi önmagában hordozza maga ellenek-torát
 rák-e a méhben nem tudom

B: otthagyja a többieket, odamegy M-hoz
 Milyen visszatartásról szólnak

M: Mikről beszéltek nemes
 szép igazán kecske szavak ám fortélyos baja a dolog-nak
 pusztáncsak annyi hogy megoldás
 nem lesz
 persze, ohh mily ostobán mondok
 5 mp
 hát
 2 mp
 azt tudom
 2 mp
 azzal tisztában vagytok ti is, hogy megoldáskák van-nak és mindenkor lesznek is dehát
 azt
 1 mp
 próbálom
 3 mp
 tudomásotokra hozni hogy elfogadható köztük
 az áfiumra nem leszen
 hiszen kiterjesztetek vonatkozásba hoztok és mér-legeltek dolgokat

B: ... ahelyett hogy koncentrálnál...

M: közbevágva Nem nerm összpontosításról van itt szó
 a vágyakat kell kordában tartani itt
 az ötlet nem új nem is...

lemondóan legyint
 ááááá

B: visszafordul a többiek irányába
 Figyelitek?
 A fejébe vert szöveget mint tudást kivette s fején találta
 ott hol megcsókolja
 a Vágyó
 3-4 mp

viSSzaforduL M felé

de
2 mp
azért jó
igen be

E felé
kell
lát-

M-hoz vissza

ni mert a vak is láthatja hogy mederben kell jó
zsilipek közt tartani a vágyakat különben
elszabadultatnak
némelyikük elvágat s magamaga marad
ám nem hónapban
mások maradnak helyükben miközben
már nem önmaguk
bimbózva dagadnak s leválva szaporulnak buja
dzsungellé
önálló életté
s ki vágyta-gondolta őket már nincs is többé
az egész már csak képzelgés az önmagát képzelő
gondolat
és ezredévnyi az idő meg még egyszer annyi míg elő-
ször, jár erre valami utazó hogy beletévedjen ezen
ős-erdőbe

3 mp
ohh nyomjeleket így hagyni csaknem felesleges

B: E vészt miről szólsz
kikerülni miképp lehet
pótlásaink
így vagy úgy de kiépültenek
most e falakat rakni át
mennyit és hol?

M: Ahol kapir...

B-re néz

...keresgélni kell az az a toposz mely
a manipulálhatóságra vonatkozik
hogy ki vagy kik vezet avagy vezetnek az orránál fog-
va melyeket

B: hoz valahonnan egy széket, és M mellé ül
Ezeket a szinteket

E-re néz

és kapcsolódásait mindenfelé

4 mp

nos

3 mp

bírod-é?

E: Ezt még sajnos össze nem gyűjtötték raktárlistába,
vele nem rendelkezem

H+Sz: Alaphiány.

2 mp

B: M-hoz

Az általad mondott kalodák s követelt kordák

1 mp

igen

fontosak

ha

nincsenek

2 mp

elmosódik képzelt és meglevő közt a határ és ez csak
manipulálja megkeveri az embert és

bolonddá

5 mp

teszi

18 mp

Sz: feláll, gondterhelten, hátratett kézzel járkál

H: Csáva

Sz: megáll, H-ra néz

Ha... itt... vagy

H nem reagál

a többiek felé

az irt megtalálnunk sebesen kell
tapsol párat, hangját felemeli, de nem teátrálisan
az udvarrendtartást kéretem és a haditanácsot!
a szereplők átrendeződnek: mindenki feláll, Sz leül egy
hatalmas háttámlás székre, a többiek előtte

8 mp

Kellene hogy szóljak a Királynak a Királyhoz de
unom magam
már nem érdekel a másik se
a dialógus mit mondjon a monónak
beteg számár
bőr
hús
szalámi
prés
házunkban
hát
hat
sajt...

B: közbevág

...legyen a talpán, ha

2 mp

Sz: présjelét ha lelé jelét e honban

hal állá fel nem koppan

B felé fordul

nehogy az orrára koppppincs

mert ha csak hajtincse egy az nem sok is görbül,
akkor hopp

szemöldökét teátrálisan felvonja, jobb mutatóujjával
oktatólag int felfelé

B: másszor

hopp

3 mp

tibi, ma neked

holnap mehetsz

a

a híveddel

a jó hírekkel

szövetségbe forrandó

propagálnod mit akarsz

Sz: A prés mely

hal szőlő avagy sajt

nyomására szolgált

most nem más mint mi minap megintcsak hangsúly-
oznánk a

pedagogizált húsprés

kihúzza magát, mint egy angolszász ügyész, kicsit német
filiszteresen

a tudós

társada

lom

hölgyeim és urrrrraim

ma is

/mint mindenkoron/

kitart ama stabil, és

/mindenkor – kéremszépen – stabilisnak is maradni

tudó/ meg

dönt

he

tet

len

nézetemellett miszerint

az ellenség megsemmisítésének egyetlen tudomá-
nyos módja a már felvázolt húsprés

/kéremszépen/

merthogy!

pászirnyákoljuk be autoklávunkba a két autochton
mobilitás gondolkitta

persze

hát

az

emberekre
és a
és a
és ő ő ő
hát ugye
ezekrea ezekrea miszogyákra nevük mi is
a V felé fordul, kezével úgy hadonászik, ahogy azok
gesztikulálnak, akik hirtelen elfelejtettek egy nevet, és már
a nyelvükön van, csak..., csak...
nó hát a kardinális úr ha megmon...
V: Űrszéllova
Sz: Ááááázázz, Űrszéllovas maskara bót az
volt az az Űrszéllovas
Szóval amellet rendíthe...
állát megfogja egyik kezével, fejét töprengően kissé leszegi
...tránquillitásnak ma is meglészen az eredménye
kéremszépen
a húsprés a megoldás
mert az urak is beláthatják – s nem kell ehhez ter-
mészettudományos ismeret, festették már önök is a
kisdédóvótól kékkel és pirossal hogy mi jön ki
ilyen egyszerű ez
nosza hamar
belerakjuk emberünk...
H felé néz, tesz őfelé – je – pár lépést
H félve konstatálja annak fenyegető közeledtét
...meg persze ezt az Űrszélmotorost
fedő rájuk aztán ásó kapa nagyharang
a többi a technika feladata mint mondtuk volt
M: Sz felé lép
Elnézést ő magiszteri nagyság
gondolatát kétségbe hogy fogom
hogy?
B: Hogyne! !
M: Hogyan? ! Hogy ne?
Ohhohohhhóóó, hógyisne!
Még csak akkéne!
4 mp
eltűnődve
De miről is kezdtem beszélni? ! Hogyis volt?
B: Gógyibolt
1.5 mp
benneminden mesevolt
M: Kérem
Sz: Kérem... szééééépen!
M: Ahh igen ééértem
B: Dehogy magáért attól ne féljen félünk mi attól eléggé
már zagyvát mit fog össze meg vissza
M: Kérem én...
Sz-ra pillant, kissé ijedten a tudós racionalitásától, érzék-
mentességétől, savatlan borsatlan voltától
3 mp
kérem szépen én csak azt monda...
...nám hogy
megítélésem szerint
éreztessem M örömet itt azt illetően, hogy ilyen szakkife-
jezést tudott mondani a tudósnak
a vágytűköt az egyetlen megoldás mit mi művészek
mondtunk
már megannyiszor
úgy látszik: hasztalan
testhelyzetet vált, jókorát
E: Igen igen ez arra emlékeztet amikor egyszer
valakivel arról vitakoztunk, hogy vajh nem nagyobb
hatásokkal dolgozik-e a művészet egy tudományos
kérdésben mint a tudomány szóval feltárhat-e mond-
juk egy festmény, ami persze nem művészet, tudha-
tó, szóval feltárhat-e mondjuk egy rabszolgákról való
szoborcsoport egy pompás déli városban melynek
múltja felmérhetetlen és ott él az emlék az életko-
ron túl az emberekben

valahol
igen, szóval feltárhat-e egy ilyen szobor többet a tör-
ténettudomány eredményénél a rabszolgákról
hiszen
mint írta egykoron valaki egy műben több van mint
mennyit beleszándékolt a jámbor megcsináló
4 mp
mert meglehet
3 mp feléje fordulnak kíváncsian
de nem hiszem
mert
olyan ez mint amikor egy komolytalan darab egy
szereplőjét kiragadjuk; a kifestőből
ollóval kivágjuk majd
Életet! lehelünk belé s
kiderül
benne mégiscsak annyi van mint mennyit csak belír-
tak, és ha nem vagy intelligencia és nagy kis her-
cegem mégoly kevés is lehetsz egy lakáscserénél vagy
ha a szenesembert köll megrendelni vagy amenny-
iben a rovar-terem őreként mert más munka nem a-
kadt, át kell verj egy számlaügyi eladót egy jó cél ér-
dekében két napig.
Akkor elhiszem
akkor, ha
2.5 mp
ezt is megtudod
de szerintem a csalódás, a kudarc rémes
magunk is össze
omlanánk látván kis hősünk kit szívünk úgy megsze-
retett, hogy drága gvinplenünk csak mily esetlen és
bugris abban, amit még pedig lenézett kollégánk is
jóval elfogadhatóbb érték mellett végez el
hát ne áltasd magad
eredményed nem leszen
mibe belebukik az álszent tudomány és a művészet-
nek is eidosz és idol közti azt csak a bölcsélet tette
éri fel
ha
1.5 mp
feléri
1 mp
persze egyáltalán
2 mp Sz-hoz fordul M-nek hátat fordít, hangszínt vált
Nagyúr! Dicsó nagyúr! Ne feledd nem ír mi csak fel-
színi kezelés
a jelentem a dolgot, mint mondtam, megoldani nem
lehet
vissza kell menni az évmilliókba
egészen az elágazáspontig
ott lenni
ott nyaralni
ott strandolni és zátonyra nem futni
megérteni a tó alatt mindeneket
és ha van még kedv az előtervet bekövetkeztetni
akkor
2.5 mp
hagyjuk akkorra és az odakerülteknek
leül, V feláll.
V: Eme utazással egyetértek az elgondolás remek
kikapcsolja persze belőle a
helyet
olyat láttat barátom a dologba mely benne nincs, a
helyzet ennél...
... lássa be ...
sokkal kevesebb
sajnos
csak ön látja bele ezen komplikált dolgokat ennyit az
ügy, meg kell, hogy mondjam, sajnos nem tud, puszt-
án kevesebb
a probléma más és nem új

merthát van-e kiábrándítóbb mint végre elmenni a
vágó földjére s kiderül az ott hogy minden mit bele-
képzelt az ember legott csak egy díszlet maximum
jólesetben
az egészcsek

*lemondóan legyint, és hangszíne megvető
eltévelyülés*

B: kapcsolódok az itteni elmefejtéshez elmevetéshez
igen, ez kell nekik, a lemondatás
hogy jusson el értékeiknek az hogy rossz ott lenni
ahol nem kell és nem kell mindenütt ott lenni

2 mp

tudom

1,5 mp

magam ellen is szólok hiszen mindenütt ott lenni és
mindent megélni lenne jó ám most
hazudok

mert ezt kell tegyem

és ilyen mersz ritkán készítek

lemondani a legnagyobb barbárság

mégis királyúr

most az egyszer meg kell tennünk és akkor hátha
visszafordulnak és útjukat affelé veszik mi ránk vészt
nem hoz

2,5 mp

nem tudom

mindenki leül, Sz fel-alá kezd el járogatni, gondterhelten

Sz: Szép kis...

kis??

helyzet ez

mindegyik a másikba szeretne hullani, és állítható,
igenishogy önként és nagy erővel kívánva szóval
mindkét fél a másikba szeretne hullani úgy hogy
közben pedig és ez is tény nemhogy szeretik egymást
de éppen ellenkezőleg

H: Erre jutottatok zavart eszetek!

V: E és B hirtelen egymásfelé zuhanva eldől úgy, hogy
egymással szemben 120-120°-okat zárnak be, fejük
befelé, lábaik kifelé mutatnak.

H: A tárgyalások eredményre nem vezetnek e világban
itt a jó mindaz ami kiemeli hogy most ez: meglehet

V: felül, a nézőtér felé fordulva mondja:

Az úrszéllovasok hozzáfogtak a két utolsó malom
megsemmisítéséhez

B: szintén felül, V-felé fordulva, szinte annak szavába
vágva:

Megsemmisítésének az volt az oka-boka, hogy a hul-
lámszerűséget magokba

szíjják

E: felül, kinyitott tenyereire támaszkodik, ránéz H-ra és
fexik is vissza

Ők is

mint mi is

holtpontra jutottak...

V: ... mert pusztíták ám csak a malmokat

mégsem lettek hullámmészterűek

sem határosak

sem semmiben

emberiek

H-ra néz

a tárgyalásnak

2 mp

értelme vész

M: Azonban

a dolgot minekis tagadnánk

történt egyvalami nemvárt

valami harcközi dolog mely

mely

nem mámor nem következménye dolgoknak azt hi-
szem

szóval beleszerettek az emberi életbe

és

tünetek ütöttek ki elméjükön

elterjedt

elterjedt

és csak elterjedt

lelkükben végre

a hullámok lassan lassan beindultak

elterjedt

elterjedt az a nézet

beindultak beindultak

a nézet a nézet elterjedt hogy

ők maguk a

ők a

malmok

és nem ők

és nem ők pusztítják a malmokat

4 mp

hanem

1 mp

a sors

2,5 mp

úrszéllovasok alakjában

alakjában

alakjában

E: A kérdés áterjedt másra is
megérintette a filozófusi had tompa elméjét s magát

a szerető egyszerű

szívek bátor birtokán belülré belopta

a kérdés

akkormár maguknak az lett

léteznek-e az úrszéllovasok

5 mp

nem lehetett

2 mp

többé

1 mp

tudni már

a telepata lények nem örültek-e meg avagy

nem estek-e valami

vallási fanatizmusba

ha ült, feláll, ha állt, leül; az egész 9 mp

az

1,5 mp

emberek letargiába estek

tudni való, mit nem értenek milyenek is

azok a lények akiké válni szerettek volna

mindig

H: E letargia érthető

mindenki számára érthető

módon ment végbe

3 mp

egyre kevesebbet kezdtek az emberek

beszélni

2 mp

többé nem foglalkoztak az öt gondolattal

miképp lehet megváltódni

sem közösen

sem

másképp

Sz: Az úrszéllovasok pedig

4 mp

elhatározták, hogy végső rohamot kezdenek meg a

még megmaradt két malom ellen

M: Összefog ám az ország művésze a pappal

hogy megmentsék

meg amit fenntartani másoknak

érvényes és érdemes

Sz: Az egyik szélmalom védeke a bolond tiszte,

segédei a papság a másik

bízva legyen a filozófusokra s művészkéimre

mindenki fel-alá kezd el tüsténtkedni, jární

V: Lázás építkezés kezdődött
jött létre ez itt s lett áttéve amaz odaát
közöttük, ne szaporítsuk a szót mi se, a vándor köz-
vetített
járt mint motolla malomból ki
s bé a másikba mondani el hogy hol tart
A másik
pusztán csak serkentendő a védőket
ide-oda ide, oda
hogy ezt tedd meg azt vidd és erre rá és hová mit
vigyázni mert jól tartson és legyen neki a roham csak
viszketés véd erő vár végeken
H: Üres látszat s jobb ha csak beteges képzelgés
az egész lényegileg nem is létezik
csak vádolás
levezető
beképzelés
elkezd sétálni közöttük, ezalatt csend, 10-12 mp
mozogni kell
ficeregnie kell
ez az ember virága-világa*angolul: *that is your world,*
németül: *das ist die Welt von einem*
hát minek
minek is neki hogy egyszerre menjen át minden
csak a vágyás és az elképzelés mit szervezete kibír s
bír, elbír vele
leül
M: Ez bűn mit szólsz elmondani
nem szabad soha
mondani a végső pontot
H: Nem kérdés erkölcs végső maximális elszámolás
a végsőből ítélni és nézni vissza
a végsőnek Szintjén
tudom nem
hiszed
M: *felnevet*
azt csak hiszed hiszed nem hiszed
nevetve
hát figyelj
a zeneszám a Saga együttlétől: M nevetve táncol rá, a
végén kötényféléjéből előhúz egy maszkot, amely H arcát
másolja, s feltszei, azzal táncol tovább; H döbbenet üll
le; kb. 3 perc
H: Bírni az univerzum minden
egyes pontját egyszerre
9 mp
igaz
meglehet
5 mp
M: Rendelkezned az összes anyagokkal és
hullámokkal...
H: *felpattanva, a másikat félbeszakítva (ilyen bizonyítás*
kényszerességgel teli reakciója eddig nem volt
Hát mit tehetnék?! Rohangálja
e tán
s mit forrasszak össze alkossak valamit nekem
nincs unalmam
kitalálnotok – nektek kell
4 mp
E: Mindenesetre irigylésreméltó a
helyzeted
végre valaki köztünk ki tudja hol áll s előnyei még
számosak
sokat tud mit soha el nem mond hogy hány centi
volt a zacc Don Celestaso bögréjében 1816 április 5-
én délután 1 előtt 1 perccel a kis tálalóban és hogy
milyen rezgést írt le az egyik mifenetudja melyik a-
tom egy XV. századbeli grönlandi egyik kis virág vala-
melyik részében, és hogy most hány grammal hízik
az egyik molluszka az argentin partoktól harmichét
és fél méterre a nemtudoménmilyen helyen pont és

ma éppen hányan látnak szivárványt a lények minde-
nütt meg hány mikronra van most a Proxima Cen-
tauri legnagyobb hídja a Golden Gate-től nem rossz
ha azt vesszük hogy még súlykolni s integrálnia sem
kell hozzá
számára a túlcsoordulás ismeretlen kivéve csak
ha épp nem azt akarja
de teremtem az arcúság
hogy most hol van az én és hol az egy
ha meglehet, nincs is végleges nyelv melyen gondol-
kozhatnánk s
mi van
csak félre —
3 mp
... nem nem állítás
az már maga is a titok egyféle megosztása volna nem
félreállítás hanem
félrementetés kellene mondanunk mint amikor a
gyereknek azt mondod, elvan, ha játszik
de az arc és a felejtés
hogy valamit azért csak tudunk s meglehet az idő
múltával egyre inkább
s jobban, meghiszem
bár a kétség előrevisz minduntalan egyfelől hogy harc
avagy énfeladás, énhit és hit ösztüze közt
más szempontok mentén pedig a kollektív emberi tu-
dása hogymert megmártóznék benne és épp tudásom
gondolataim a leszígtető pokolábok
hát pont az torzít s elfed minek segítségét
kérem
kérem
kééérem
kééérem
ez most milyen hogy nem maradt fogódzkodó
a látáshoz hogy minden oly lebegő
és hogy van-e mozdulatlan pont ha egy is
a világmindenségben
nem tudom.
V: Talán egy kicsit megpihenni
ezen már többször törtem tököfem én is
ám nem hozadékaként egy váltás igényének
azt hiszem
B: De jó urak ezekszerint ha azt mondom, hogy
„álljunk meg csak egy szóra”, akkor ott valami tragi-
kus bomlik ki a háttérben egy kiút az úttalanná válás-
ból
amin persze az időben elég hamar túlléleépünk
3 mp
de nem tudom –
hogy tudnánk-e mi vajon állni
és ha igen
mivé válunk általa
V: Még olyat nem írtak le hogy valakij valami egy
valaki megállt volna
s jobb lett neki
a helyzet az hogy valami szörnyeteg azonnal megöli
e forradalmárt tette hogy mer
merni mást
mint mi előírt mivel
nem is élés de nem is öngyilkolás hát amivelpedig
lehetne mondjuk
hát
valamitis
felmutatni
igen, igazad van nem de mindkettőtöknek ezt a
megoldást még be nem tudta járni senki, hogy meg-
nyugvást lelne bolyongó kukaclelkünk
Vég-re
7 mp
M: *V felé*
Leállni kívánsz?!

Miféle tagadás ez benned a parancsolat mi ha ily intenzívnek lenni tud erős lehet hisz
2 mp
fertőz
most időnk erre
Sz-hoz fordul
nincs, ugye, nagyuram?
Sz: De van mivelhogy lényegi miről szól
hallgassuk a Vándort tovább
M: Hallgatni hallgatni a munkával meg nem haladni veszélyes
ez
Sz: Azért hasznunkra csak leszen
mert fontos az mi lényegi
érint mindannyiunkat
M: Szerintem nem inspiratív nem mozgatja meg a lelkeket
csak szellemi torna miképphogy az ember a sivatag homokjába karmolász
Sz: Nekem mégis tetszik
M: Am megyünk-e valamire a sztrájkkal mikormeg itt van nyakunkon a vész?
Sz: Látszólag jól beszélsz ám a távúság
hogymert lehet javunkra mutat hosszú távon az mi röviden erejét ki nem adja
M: Időnk hát ennyi tenger
jobb ha tehát én is tudom
Sz: Persze igazad meglehet éshát lássuk akkor te mit tennél
M: Én
Sz-hoz közel megy, bizalmaskodó, lehalkított hangszínel, szinte súgva közöl egy mondatot:
ammondó vagyok hogy útban van ki áll
3 mp
Sz: Halkabban beszélve mint eladdig
Mit értesz ezalatt
M: Csak a szót szaporítja itt a munkálatokat pedig feltartja lázító beszéde
Sz: Száműztessék-e hát?
M: A gondolat jó hatásfokát emelni azonban
2 mp
noshát ráfér még
Sz: Helye félre valahol nemigen jó hát
M: Úgy vélem
még halkabbra veszi kicsit hivataloskodó korábbi hangszínel
akkor végeznénk munkánk letudottat ha
3 mp
eltörölnénk.
4 mp
Sz: még nem érti
Eltörölnénk? Dehát nem bandita csak egy jó vándor csu...
M: Vándor csupán, ez lázító lidérc nagyúr meghihedd
Sz: Úgy véled hát hogy birodalmi érdekeket véd az a tett mi őt kitörli
M: Pontosan
3 mp
Bár szívemnek kedves volt ám a helyzet kockázatot most meg nem bír, ezért ám hát meglegyen kezét megint teátrálisan csapja össze
Vándor jöjj ide!
M: Dehát...
V Sz-hoz
Sz: Bajom van véled tetemes.
V: Igenis, nagyuram?!
Sz: Noshát megfelelj, kérdezlek: birtokában vagy-e te oly képességeknek melyek révén az úrszéllóvasok gondolatiba belépni mint nekünk titkok birodalmába tudsz?
V: Nagykirály, gyöngye az én elmém sok itt körülötted az eszes ki a dolgokat jobban
2 mp
Sz: Rendben
most szólj, hogy dolgukat kifürkészni tudod-e
V: Furcsa képességet kaptam én anyámtól nagykirály a gondolatbalépést
elfordul Sz felől és M-ra mered, az hátrahőkölve lép kettőt
4 mp
mi haszon sokszor
Sz: Kár lenni tud-e becsülettel felelj!
4 mp
V: Hogy mi a kár csak kicsiben érzem megfelelnem kötelező nos meglegyen
Kikerülhet mi bekerült oda s vissza megy ez az ismeretnek nmincs parancs
5 mp
Sz: Nos elmehetsz
V el
M: Na látod még ez is
kifecsegi titkaink
Sz: föl-alá járkálgat újabb tapsolás
Porkoláb!
M: férfias hangon felel, szalutál, bokáját hangosan csapja össze
Igenis Nagyuram!
Sz: Az előbb ki itt volt elrendelem bitófára elvele munkád végezd sebesen időnk latolgatni e bajban oly kevés
M: Értettem!
szögletes mozdulattal el
M és V egymás mögött mennek körbe-körbe, V elől M mögötte 2 m-rel, M néha előrehajol menetelés közben, ezt V előre megérzi, és ő is emeuvel egy ütemben teszi, s ez így megy 44 mp-ig
B: ült, most felpattan
Ebből elég legyen
favicc, hol ne tudni hol a határ a reménytelenség türelmetlensége és a remény türelmetlensége közt és még valami
2,5 mp
rohadt
3 mp
ihlet
hogy csak ihlet meg ihlet már akit persze csak megihlet hogy annak járjon dukáljon és szalutáljon hogy egy csomó ember meg várja e kurvát cumira
a valós helyzet pedig csak az
s a valóságtól a valóóóóóságtól a valóóóóóságtól peniglen hölgyeimésuraim meg hol vagyunk még eme alpnívó sem tűnik megközelíthetőnek
miképp az irány eleve célszertett, mivel nem kell eleve ihlet
V továbbmegy, M leáll, V „vakon” tovább csak egyre körbe s körbe, és B csak akkor folytatja tovább ha már V megtett egy „önálló” kört – tegyük hozzá: végre!!!... –, és belebotlik M hátába, fel is löki kissé, majd mint aki észre sem veszi, hogy fellökött valakit: megy tovább, azonban a következő köre már olyan, hogy kezeit tapogatóan teszi maga elé, a Vándor meguakult, a Múzsza bénán áll, és eleve ezt élni meg hogy ihlet nélkül is robbanjon ki belőlünk mi az optimum
H: Maximum maximum?!
8 mp, de B nem tud felelni
E: Am mindegy jó

mindegy a fenét mindegy
ám igazad van mind egyre megy
most tüsténtek legyünk mert kivégzik
s akkor tényleg egyedül maradunk

B: Ugy igaz
életét megőriznünk most a legfontosabb

E: Szólnunk kéne az uralkodónak

B: Szeretem a naivitásod és ezt most kezelni is fogom
latba vetem minden udvari benfentességemet

Sz felé fordul, odamegy hozzá
Jókirály...

Sz: A Vándor mián jössz, nemdebár

B: Uram, én...

Sz: Üzenem a bakónak s pribék garmadának hogy a
jámhort elérresszék parancsom tüstént megcselekdjék

B: Uram...

Sz: Hát nem sietsz

B: Már máshol is vagyok

4 mp: elindul ellenkezőleg, de megáll, s visszafordul
2 mp
tudd
ettől fogva veled mindig

M: *a feje félre volt billentve, állva aludt mint a katonaló,
most megelevenedik, mintegy felébred, s látja, hogy a V
megy körbe-körbe*
Száműzték száműzték ki mit tett
a munka mit tett
ő tette avagy magam
ám a béke szent

E: Ahogy a béke szent valagát csókolja

M: Ám a munka parancsolja
ő az úr
s én az ő

Sz: Nem.

M kérdően néz felé

Sz: A szándék
2 mp
és ha a csúcson vagy a rászánás is
3 mp
merthogyha én a késém bánom
hogy mily cudar
s nyele megrepedt
megjavítani ideje lenne már
egy porkolábra van csak szükségem egy szorgalom-
falatra
ne húzzam-halogassam más s megszögeljem végre
pusztán ennyi

8 mp, M szólni sem tud, „megkapta a magáét”
ám hagyjuk most a filozofálást
a munka hogy áll

B felé fordul

B: A papok nagyúr
elhatározták hogy olyan íráskát hagynak
a védelmükre bizott malomban mik sejtető erejüknel
fogva
az úrszéllovasok idejét elveszi szelüket szárnyaik alól
kifogja és azok csak olvassák olvassák, mert nem
gondolt gondolatok
s nem érzett érzetek
időien kell bennük haladniok ha a végükre kívánnak
járni s hogy kedvük végre járni meglegyen
gondoskodik majd az íráskok többértelműsége falatja
és foga
aminélfogva idejük pusztítani másra már nem lesz
az ötlet és belátom nem túl eredeti
okozták már mások is s bekövesedett ki végérejutni
kívánt
2 mp
meglehet.
9 mp

M: Nagyúr a másik malom célja

hasonló végcél
ahol a művészek és a filozófusok állítottak fel csuda
tárgyakat a figyelmet kötni le
eme
képződmények
3 mp
használatjukról mondani tulajdonképpen
semmit nem lehet
elégge

nyel egyet; 3 mp
képzetrombolók és
elkeseredetté tevők
hogy mi kik is lehetünk
merthátcsak silány tetűbanda mitől elvenni sem
érdemes semmit
egy tükör
melybe belenézés után
mert a vágy tükre volt
szégyenében elfut

V-ra néz; 4 mp
s ha honja lesz is valaha
távol tőlünk.

H: Vagyis holtpontra akarta juttatni
mindkét malom
a behatolókat kiket idegeneknek állít be
3 mp

E: Nem azok?! Hát nem azok? Nem azok. Nem azok!
Jajj.
H: Annyiban idegenek köztetek amennyiben más
tesznek s kötődnek hozzájuk eltérő dolgok
ti
2 mp
látom
tetteitekben serények vagytok istentelen
érzelmeitekben passzívak
a spekulációtok ez
ők
mindkettőben aktívak

V: Állni – menni
a valahol lenni
ám a kihagyott felelet csak az lehet
tudni azt hogy
egyszerre tényleg egy helyen vagyunk-e csak
és meddig terjed ki
elérési köre annak, amit úgy hívunk
hogy ez vagyok és ez meg ez
és mindezeknek helye micsoda

H: Veszélyeseket kérdezel fiatal
egyszer még
megvénülhetsz te is
és a léptékekkel-mértékekkel bajod más lesz
ám egy kevés az tény
hogy úton jársz

E: Sz mellé ül, hozzá beszél
Azt hiszem mi most e bajjal másutt vagyunk

Sz: És eme másuttlevés a közös kapocs a két létezés
forma közt
mely nem
a másik dezilluzionálása
mely nem
időgépes kísérelt s
mely nem
a vágyak reciprocitása

E-re néz
hanem egyként felfogott
harc s nemcsak felfogása hanem maga
a harc
a teremtés
2 mp *sóhaj*
konkrétsága ellen

E: Pontosan.

M: *elkezd futni ugyanazon a pályán amin korábban V ment ám épp ellenkező irányba. s kiabál*
Emberek, utcanepe a telepatalények
elfoglalták a malmokat
mindkettő övéké

megáll

Am figyeljete s halljatok csudát
csak várjuk csak várjuk és csak várjuk szüntelen, hogy
kijönnének
legott pedig semmi
hát mit tehetnek
odaragadtak-e hát csiriz mód a székekhez
mindenki székeken ül ekkorra már, kivéve őt, ám már ő is áll

H: Látjátok magatokat is holtpontra jutottatok

megint, kellett –

nem

S következő mit sajtukac lelketek tenni fog hogy
hírnököt küldtök beléjük
hasukba

körül néz 5 mp tekintete B-on megpihen

ám mit megtudni fogtok

hasatokat neveltetekben nem fogjátok, bár lehasaltok

a híre

hogy a malmokban

egyikben sem

nem találni senkit.

V: A malmok üresek és a vándor feltűnt megint

próbálták szóra bírni így s úgy

ám néma maradt

s csak hallgatott* **D:** *und er hat nur ja geschweigt*

Szaván fogta

B-ra néz ő is

valami – valaki kinek-minek az ember nem tartozik

ha örököse

megint

4 mp

ám az arcáról lerítt hogy tudója valami nagy vésznek

faggathatták szóra nem fakadt

E: A legmegdöbbentőbb az volt hogy

feláll, kissé idegesen elkezd fel-alá járkálni. homlokát fogja

a malmok mind a kikötőben

a jó testvérrokonok

4 mp

lassan-lassan kezdtek felépülni

és

5 mp

magukból

B: Egyre pompázatosabbak lettek

M: Sokkal szebbek mint voltak valaha

következésképp az akkori sebbel-lobbal való építéseknek

hogy a sietségben kihagyott ornamentikák

is eleve megjelentek

és más díszítések

H: Az emberek nem tudták mire gondoljanak

Sz: Ott pompázott egyszer csak az összes díszlő

varázsban

megérinthező valóságban

igaz csodaként

7 mp.

B: Az emberek nem tudták mitévők kellene legyenek

és csak álltak és bágyadoztak és ötletezgettek hogy

mi is mivégre

az értelem hol

vagy ha azt nem lelik a hasznat hol keressék

és

elhatározták

3 mp

hogy a malmok feladata ettől fogva az léssen

2 mp

hogy örölni fognak

6 mp

magot a kenyérnek, gipszport a szobrásznak, papírt az íróknak és maltet a háznak

Sz: *feláll*

A legmegdöbbentőbb azonban

az ajtó felé kezd el menni. H arcifejezése ijedt

az volt, hogy akik bennük dolgoztak

napról-napra egyre

szótlanabbá váltak

s egy malomban tíz éve dolgozótól szót elvárni

nem volt lehet

s közmondásossá lett

hogy ha valaki egy molnárhoz ment

kint hatalmas villámlás, Sz kissé összerezzen, kinéz az

ablakon, megjön a dörgő hang

szóval ha egy molnárhoz

a közönség felé fordul

ha mentél az már szavak nélkül is tuda tennie mit kell

vendége mit

az ajtóhoz elé ér

kíván.

A beszélynék itt végeszakad. Kopogtatnak, s az ajtó

kinyílik kívülről befele, és belép egy vasgolyófejű, amúgy

emberi testű-törzsű és végtagú alak, és szótlanul lerak egy

fekete üveglapot: egy olyat ami félig tükör, és 4 tükröt. A

hat lap mérete egyforma.

VÉGE



SZÍNHÁZ, DE NEM AZ EGÉSZ VILÁG

ERDEI JÁNOS

in memoriam Vidrányi Katalin

A PANNONHALMI SZEMLÉBEN (1994 január) olvasható álmomat követő eszmélkedésem közben jól lehet zajos volt az út, és vezetőm elenyészett – mielőtt a trivialitások világába tévedtem volna vissza (mintegy a forgalmasabb útelágazásoknál elhelyezett tükrökben láthatóakhoz hasonlóan), számos már látott (s néhány, talán ezután majd látható) színházi előadást pillanthattam meg.

Jóllehet megállíthatatlanul csúsztam a köznapok szakadékába (beláthatatlanul mély volt és sötétebb, mint a gyász), és a tükröképek látókörömből kikerültek, nem csupán az előadások emlékei maradtak meg. Ha csupán nagyon rövid ideig is, de a tükrökben az előadásokat követő pillanatok is láttam. Az előadások létrehozói mintegy lesminkelésük (de méginkább borotválkozás) előtt az előzőleg látottnál jóval apróbbra hasadt, de jóval számosabb tükröbe néztek. Ragyogásuktól el is vakultam egy pillanatra, de azután láthatóvá lett: a tükröket (pontosabban fókuszpontjaikat) az oldalukon levő gombokat csavargatva – a némiképp elbűvölt, és főként rettenetesen fáradt alkotóktól észre sem véve – láthatóan tanácstalan, mert folyvást egymás tekintetét kereső emberkéik, kritikusok állíttatták mind torzabbra.¹

Az alkotók sminkkel, sőt protézisekkel és bizony borotvával is arcukat sőt alakjukat is szánnivaló fegyelemmel, a lehető legkegyetlenebb módon igyekeztek megfelelőre szabni. Természetesen remény- és eredménytelenül. Hiszen nem csupán állandóan változott, de eleve torz volt a tükrök. A normálisat felpuffedtnak, az erőtlent pedig még a normálisra valamelyest hasonlítóknak, de visszataszítóknak mutatta. Elnevettem magam: Michelangelo is vajh mire menne, ha kézmozdulatait csupán egy torz tükrökből követhetné, és ráadásul saját húsa lenne az anyag. (Úgy tűnik, a legnemesebb szándék is egyszerűen nevetségessé válik, ha túlságosan kerülő és ráadásul kerülő mivoltában át is látható az út, amelyen mégoly nemes céljait elérni igyekszik.)

Ha most a tükrök torzítására, és főként annak hatására figyelünk egy pillanatra, úgy meglehetősen egyszerű dolgunk van. Még ez eredeti adottságokat illetően sem kell a tűnékenynek hitt álmokképekre hagyatkoznunk, hiszen elemi tapasztalatok és jól belátható racionális érvek szólnak igazsága mellett.

Hogy a köznapok szemlélete – miként egy fókuszát változtató tükrök – a tragikus és a komikus között vibrál szüntelenül, azt nem csupán a tragédia és a komédia megléte (s főként az ezekre, és csak ezekre irányuló kitüntetett fogékonyságunk), de a tragikusnak és a komikusnak arisztotelianussá lett, mert eredetileg ugyan *Johannes de Sanctistól* származó, de *Julius Chlimachustól* explicit alakra hozott) definíciója is igazolja.² Ennek szellemében azok a pillanatok tragikusak amelyekben a test nem vesz tudomást a lélekről, és viszont. (Komikus tehát, amidőn a lélektől elfeledett test jelentkezik be.)

A szüntelen váltakozás (tehát tragikus botlásainknak komikummal való kompenzálása és ennek fordítottja) nem csupán az elme számára terhes (a bölcsesség belátásával vetélkedő) feladat, de veszélyes is, hiszen a tragikum (a saját nevetségességünket ellensúlyozni képes) birodalmába vezető kaput a tragédia halála óta előszeretettel nevezi bűnnek az önnön renyhességét normatívává emelő tudat. Szívesebben vagyunk nézői, semmint résztvevői a tragédiának, amelyek ezáltal át is alakulnak.³ (Ez a színház tulajdonképpeni forrása és eredetének magyarázata.) Node mit látunk? Ha csak elménk nem kíván a filozófusokéval vetélkedni, úgy először is célszerűnek tűnik nem az útra, mely csak nehezen fel-fedezhető és -ismerhető, hanem annak hatására figyelni. (A nevetségesség és a tragikum, ha már láthatóak jelei, könnyebben felismerhetőek.) És főként célszerű nem az úton, hanem a retteget tragédiától némiképp biztonságot adó távolságban menetelnünk. És főként nem illik nevetnünk. Illetlen nevetésünk ugyanis mindenkit veszélybe sodorna, aki a tragikumtól nevetségesen távol, csak saját biztonságával⁴ törődve rojta az útját. Útvonalunk módosításával először az etikett lesz normatívvá (és

BALOGH JÓZSEF KILENCVENHÁROM GODOT

egy
mondom; nem tudom kicsoda Godot, de nem mondhatom,
mert Beckett azt mondta, ha tudná, kicsoda Godot, akkor
azt írta volna meg aki, s nem Godot, akiről nem tudja, ki-
csoda.

kettő
így nem tudom, kicsoda Godot

három
Balzac egyik regényében szerepel egy hasonló (ugyanaz?)
nevű figura, aki a regény elején Indiába utazik, ott hatalmas
vagyonra tesz szert, aztán sohasem tér haza.

négy
pedig akik Franciaországban maradtak szüntelenül várják.

öt
szerintem a színház az utalás művészete, és nem a teljes
ábrázolásé – írja Peter Brook.

hat
a teljes ábrázolás az irodalom szándékai szerint való dolog,
a színházban a közvetlen cselekvés sűrített jelenvalósága u-
tal a színházon kívüli valóság nehezen felfejthető, rejtett és
időben egymástól távolos eseményeinek összefüggéseire.

hét
Beckett nem azt akarja, hogy a színészei játszanak, azt
akarja, hogy megtegyék, amit mond nekik – nyilatkozta Jean
Martin színész, miután Beckett elmondta neki, mit kell ten-
nie.

nyolc
úgysem csinálod úgy, ahogy mondom.

kilenc
csináld csak, ahogy tudod – mondta Sam.

tíz
Vladimir az első felvonás elején egyik kérdésében arra keresi
a választ, hogy Estragon barátja valóban arra célzott-e,
hogy ők ketten – tehát Estragon és Vladimir – rossz helyen
várakoznak?

tizenegy
négy mondattal később ő maga válaszol –, akkor holnap
megint eljövünk.

tizenkettő
Beckett a második felvonás elejére a következőket írja: Más-
nap. Ugyanabban az időben. Ugyanott.

tizenhárom
a Godot próbáit 1991. november 5.-én kezdtük egy néhány
négyzetméteres pinceteremben, és kilenc hónappal később
egy több emeletes, hatalmas egyetemi előadóban mutattuk
be.

tizennégy
mintha nem is mozdultunk volna.

tizenöt
országút mellette fa.

tizenhat
este.

kimondottan hamissá), végül a szemléletünk. Ó-
vatos szemléletünk túlzónak látja a hőst, és hő-
sinek a köznapit, sőt a tulajdonképpen moso-
lyogtatót is. Nevetni pedig csak akkor merünk,
ha már röhögnünk elkerülhetetlen.

A tragédiák és a komédiák szövege ugyanak-
kor kötött, a színpadi valóság és köznapiság hamis-
ság dihotómiájának feloldását csak a játékmód
hozhatta meg. Ezt a feladatot két lépésben ol-
dotta meg az európai színháztörténet.

Első lépésben a rendező lépett a színpadra.
Általa lett rend és ezáltal esztétikum a színpa-
don. (Más kérdés, hogy ez a rend és ez az eszté-
tikum, mint az látható, és láthatóvá is lesz, a
köznapok rendje és esztétikuma.) Túl azon,
hogy kezdettől ügyelt arra, hogy a köznapok vi-
lágát csak akkor hagyják és hagyhassák el a
dráma szereplői, amikor az már csakugyan elke-
rülhetetlen (ezt nevezzük építkezésnek, szabá-
lyainak összességét pedig mesterségbeli tudás-
nak) a rendező médiummá vált. A tragikus és a
tragédiák médiumává. Olyan személy, aki (az
írói nyersanyagból) sajátos tehetségtől és főkép-
pen tehetségével vezetve tulajdonképpen létre-
hozója a tragédiának.

A produktum tehát, az előadás, ami eredeti-
leg is csupán képe lehetett a véglegesnek, an-
nak jelzésévé silányult. Azt a képet jelzi, ami-
nek a rendezői szándék szerint valósulnia kelle-
ne. A már régen színpadra szelidült tragédia
ezáltal imagináriussá lett. Adott jelekből követ-
keztet léte és (szándékolt formájára) a néző, és
második lépésben a rendező létevel megválto-
zott helyzetre reflektálva a kritikus. Így lett a
színpad után, és az élet helyett az ő fantáziájuk
a tragédiák tulajdonképpen letéteményese.

Ennek az imaginálizálódási folyamatnak kü-
lönösen súlyos és szomorú következményei mu-
tatkoznak éppen ma, és éppen Magyarországon.
A színházművészet megújulásai, apróbb és na-
gyobb forradalmi világsszerte jelentős rendezői
egyénségek körül bontakoztak ki. Nem csupán
azért, mert a drámához való viszonyunk mind
áttételesebbé válásának következtében valóban
a rendezők kerültek kulcs helyzetbe. Sokkal in-
kább azért, mert a kulcs helyzettel jóval egysze-
rűbb visszaélni, semmint élni vele. Kivételessé
vált, mert kivételes emberi képességeket igé-
nyel, hogy szükségképpen mind militánsabb
színházi struktúrában (a menedzser és az igaz-
gató a színház működésének egészéért, a rende-
ző pedig az egyes előadásokért felelős) létrejő-
jön az, ami a struktúra kialakulása előtt ter-

mészetes volt: hogy a produkció ne rendezői diktátum, hanem színész és rendező együttműködésének eredményeképpen jöjjön létre. Ehhez kivételes rendezőegyeniségek szükségeltetnek, akik képesek voltak kialakítani azt a színészi magot, amelynek tagjai nem kényszerként, hanem önnön képességeik felszabadításaként éltek és éltek meg a próbafolyamatot.

Magyarországon – nagyon hosszú szünet után – ez egy olyan időszakban következett be, amikor a produktum minősége és a produkálás lehetősége között csak nagyon-nagyon laza összefüggés volt, ha volt egyáltalán. Jellemző módon, az akkori kaposvári műhely tagjai közül csak néhányan, és csupán napjainkban indultak elő a sztárrá válás útján.

Az átalakult újkori színházstruktúra által létrehozott látszat, a rendező mindenhatóságának látszata Magyarországon (nem utolsó sorban a tökéletesen dilettáns színikritika hathatós segítségével⁵⁾) dogmává merevedett. Ennek két áldásos következménye van. A régebben a Városi és Megyei Tanácsok, ma az önkormányzatok által igazgatónak kinevezett (fél és egész) dilettánsok⁶⁾ sztár rendezőket szerződtetnek fedelmi áron. Lévéen döntő részben nem rajtuk múlik, sorra-rendre szerepelnek le, és veszítik el önbizalmuk⁷⁾, és ezáltal képességeik maradékát. Ráadásul az anyagi kísértés is túlságosan nagy ahhoz, hogy szakmai fél- és egész kudarcaikat társulatszervezéssel, a megfelelő emberekkel való összezsírozódással kompenzálják. Immáron a rendezőkre is az a sors vár, ami az átkosban csak a színészeket kísértette. Mindazonáltal ezt, a struktúra molochja általi fölzabáltatást nem elkurvulásnak, hanem ostobaságnak célszerű nevezni. Ráadásul nem is haszon nélküli. A magyar színházi előadásokat nézve mind valószínűbb, hogy nincs is tragédia. Valami antik babona neveztetik annak.

Jegyzetek

1. Onnan tudom ilyen határozottan, hogy kritikusok voltak, hogy még hajdanán, színikritikus koromban, a premierek szünetében az előtér valamelyik zugában összegyűlő kritikusok közé vegyülve láttam egyedül ily határozatlan, és tétova pillantásokat. A földre sunyták tekintetüket, vagy egymás között révedtek el, míg nem az artikulálatlan heherészés és érthetetlen nyögdecslés olyan kórossá nem állt össze, melynek hangulata megszabta a másnap megjelenő kritikák mondandóját. Szociálpszichológusok, de egyáltalán, az élet finomságai iránt érzékeny lelkek számára sokszor a színházi előadásoknál is szórakoztatóbb premiereken az előterek ilyen kritikusoktól benépesített sarkát fölkeresni és megfigyelni.

2. A definícióból következően ugyanis normális az, amit a köznyelv is annak tart. A tragikum Skyllája és a nevetségesség Charybdis között ellavírozó. Még a mitológia sem sok ilyet ismer. Mert ha ez a normális, úgy valószínűleg helyzetünkre Kafka példázata igaz: a fű közé kifeszített madzagon kellene egyensúlyoznunk, de nem csupán túlságosan is kacsaringós, ráadásul észre sem vesszük. (A teherbírásról most ne essék szó.)

3. Az ilyen „kontextusban, azaz olyan mentalitás számára, mely csak a szokványostól való eltérés büntetésének példázataként hajlamos a tragikust (és ezáltal a tragédiákat) szemlélni, valóban a horror az adekvát. Első lépésben a köznapitól való eltérés nevezetett (igaz, még tragikusnak mondott) véteknek, majd egyenesen bűnnek, második lépésben azonban szinte szükségszerű, hogy minden a köznapitól való eltérés, a tragédiák reális világát is fölülmúló szörnyű büntetést vonjon maga után. Egyszerűen erős, a lehető legerősebb stimulánsokra van szükség, hogy önnön lehetőségeink szinte folyamatos alulmúlását, akár a realitás meghazudtolása árán is, de igazolva lássuk.

Mert a horrorok alapszerkezete roppant egyszerű, valaki letér a hétköznapi biztonság, valójában kicsit mosolygatótató ösvényéről. Bemegy, nem értesíti a rendőrséget, hanem maga próbál a dolgok után nézni stb. S ennek következtében minél inkább a pokol szabadul el, annál inkább érvényesnek tűnik az üzenet: légy köznap!

Természetesen szó nincs arról, hogy a köznapiság (a normák követése) valami apriori megvetendő, és egy arisztokratikus magasságból lenézendő attitűd lenne. Egyszerűen csak arról van szó, hogy különféle normák léteznek, s ezek némelyikének a követése meglehetősen horrorisztikus következménnyel jár. Sajnos a legtöbbször nem, nem elsősorban a normákat követők számára.

4. Almom alapján megkockáztatom, hogy valójában erről van szó. Egy olyan (nem ördögien, hanem végtelenül bölcsen) berendezett világban élünk, amelyben az igazságtalansággal való kellemetlen, sőt tragikus ütközéseket elkerülhetjük ugyan, ám ezzel teret is nyitunk az igazságtalanság számára. És az így elfoglalt térben végül csakugyan és valóban – és a szó minden értelmében – tragikus módon csak a gyilkos és az áldozat szerepe között választhatunk. (Személyesen, vagy gyermekeink és szépunkáink által.)

Az igazságtalanságot nem kell feltétlenül gonosznak nevezni, és aligha helyeselhető szubsztancializálása. A restség, és az ebből is következő hülyeség is bőven betölti ezt a szerepet egy olyan világban, ahol a konstrukció következtében az ember vagy az önmagához méltóan veszélyes szerepet, vagy a szerep elutasításával elkerülhetetlenül szenvedéssé fokozódó veszély között választhat csupán. Ha valóban keskeny az út, akkor hiába hazudjuk szélesnek.

5. A tökéletes dilettantizmus abban nyilvánul meg, hogy kritikák legfeljebb felsorolják a színészek egy részét és a rendezői koncepciót elemezzék. Ennek oka pedig a színházi alkotói folyamat teljes nem ismerete. Ami azt jelenti, hogy Magyarországon – elhanyagolható számú kivételtől eltekintve – a kritikusok a premieren találkozhatnak először a bemutatott művel. Nagyon jó érvek felhozhatóak emellett, ez egy kérdés. Egy másik kérdés viszont, és ez egyszerűen tűrhetetlen, mert maga a botrány, hogy az úgynevezett szakma túlnyomó többségének fogalma sincs arról, hogy a produkciónak jó ha 20%-a származik a rendezőtől.

Két eset van.

a. Bölcs és okos rendező használható, mert inspiratív instrukciókat ad s elragadottan szemléleli, ami ennek nyomán megszületik. Félreértés ne legyen! A legtöbbször olyan ötletek és megoldások születnek, ami az eredeti koncepció sokszor teljes

tizenhét

Jeles András a kaposvári Godot előadásról beszélt az egyik Magyar Napló számban, és azt mondta – szabadon idézem –, hogy a gyerek megjelenéséig minden megrendítően hiteles volt, s aztán elkezdett hazudni minden, mert a képzelt és bejátszott színházi tér nem bírja el egy gyermek valódi jelenlétét.

tizennyolc

mielőtt olvastam volna az interjút eldöntöttem, hogy a mi előadásunkban nem jelenik meg a fiú.

tizenkilenc

Tompá Gábor Szolnokon úgy rendezte meg az előadást, hogy a színen mindvégig látható televízió közvetítette a fiú mondatait – a kép kivilágosodott, megjelent egy gyerekarc és beszélni kezdett.

húsz

azért nem jelenik, mert ő már nem létezik, mert nincsen, mert, ahogy Godot egyre erősebben van, úgy tűnik el mindeki más, és marad csak Estragon és Vladimir – Vladimir, aki utolsó reménységként hajlandó még eljátszani a fiút is, hogy jön a fiú, és beszél, és ő is beszél hozzá, és ígéretet is kap, hogy Godot ugyan ma nem jöhet, de holnap feltétlenül eljön, ezt az ígéretet kapja, és sugárzó arccal hinné el, csak Estragon nem, nem játszik tovább.

huszonegy

és ekkor a világosság hirtelen eltűnik.

huszonkettő

felkél a hold, megáll, ezüstös fénnel.

huszonhárom

ez az előadásunk hatvanötödik perce, ez az ezüst, és ezt szeretem, ahogy ekkor a csend.

huszonnégy

szeretem, ahogy órákkal később Vladimir vagy Estragon vagy Pozzó vagy Lucky egy mozdulata, egy mondata visszatér, megérkezik, mint régen várt indiai utazó, és minden másképpen van, s mégis a mozdulat vagy mondat sugarában elkezd minden hasonlítani arra, ami volt és nincsen már, s aztán minden megy tovább a beckett-i balett ritmusa szerint.

huszonöt

tartalma szerint Beckett a felejtést írja, a persona kihullását az időből és iszonyatos erőfeszítését arra, hogy találjon valamit – mozdulat, mondat, fény, csend, sötét –, ami Ő, azok a szép napok szülte még, és megmaradt; de aztán Beckett ezt nem engedi, mert nem hiszi, hogy bármi is maradna, vagyis, ami marad, az éppen az erőfeszítés, a küzdelem, a szünet nélküli akarás algoritmus – sötét, mozdulat, csend, mondat, fény.

huszonhat

a Fiút Godot úr küldte.

huszonhét

Pozzó Godot nevét hol Godot-nek, hol Goden-nek mondja.

huszonnyolc

Estragon Gogó-nak nevezi Vladimirt, míg Vladimir Didi-nek hívja Estragont.

huszonkilenc

a Fiú pedig Albert úrnak szólítja Vladimirt az első felvonásban, a másodikban viszont már nem ismeri fel.

felülvizsgálatát követeli meg. Ha van koncepció, úgy az a próbaanyag alatt jön létre és döntő mértékben, 80%-ban a színészek jóvoltából.

Egy ilyen vibráló, állandóan és teljes felülvizsgálatot követelő világban viszont ember legyen a talpán, aki nem él vissza már-már militáns hatalmával. Ebben az esetben: b. Veszekedést anyázás követ. A produkció szétesik, s rendszerint a főpróba héten a rendező vagy befogja a száját és a színészek immáron kedvetlenül, de önnön becsületük védelmében úgy-ahogy megcsinálják a produkciót (ilyenkör a produkcióban való részarányuk meghaladja a 90%-ot), vagy erősködik, s akkor vagy annyit csúszik a bemutató, hogy kínkeservesen létrejöhessen az ímént említett 90%, vagy leváltják, és az igazgató, vagy egy beugró rendező segítségével történik meg ugyanez. Ennyit a rendezők koncepciójáról, egyelőre.

6. Figyelmet érdemel, hogy az utóbbi évek talán legteljesebb kudarca, és az egyik leghangosabb botrányosorozata azokban a színházakban tört ki (a Nemzeti Színházban, illetve Szolnokon), ahol kritikusból lett igazgató. Amiként az sem véletlen, hogy az egyik legfigyelemreméltóbb produkciót létrehozó of-of-struktúra színház igazgatója színész, Mihályi Győző, bár azt is el kell mondani, hogy az általa vezetett és az utóbbi évtizedek legdinamikusabban fejlődő, mert a hagyományos színházi struktúra minden elemével szakító előbb DUNA-pART, majd NYITOTT SZÍNHÁZ évtizedeket vesztett, mert sorsáról, eleinte pályamestersegből, biológianárságból, könyvelősegből előjáróságra vergődött „nagyágok kényszerültek dönteni.

7. Egyedül a Katona József színházból kitántorgott Székely Gábor ismerte (és ismeri) annyira a produkciók létrejöttének feltételeit, hogy elvesztve társulatát az évekig tartó hallgatást, kevésbé patetikusán szólva a kivárást választotta. Kivárta, amíg újra igazgató lehet (most az Arany János Színházban), ahol azután vagy jó színház lesz, vagy nem. Mindenesetre legalább nem apriori kizárt, hogy nézhető produkciók szülessenek.

Az ellenpólust a másik, ráadásul hatalmi szóval felrobantott műhely két vezéregyénisége Csizsár Imre és Szőke István képviselte. Csizsár szinte állandóan vemndégrendez, s az alkotómunkára alkalmatlan helyzetekben (részben csak számára ismeretlen, részben ad hoc társulatokkal) elkövetett vergődései lassanként visszaigazolni látszanak a hatalom egyébként valóban ostoba és pusztító döntését. Hiszen amit létrehoz, arra a kritika is csak fanyalogni tud. Más kérdés (de mit várjunk a kritikától?), hogy kudarcai okát az előadáson belül vélük felfedezni, holott ott valójában csak a kritikus számára láthatatlan bajok manifesztálódnak.

Ennél is tanulságosabb Szőke István esete. Ő egyszerre adta tanújelét tehetségének és annak, hogy milyen mélységesen átélhető a mindenható rendező újkori mítosza, hiszen a kőszínházi struktúrán való kívülkerülést felszabadulásként élve meg, elképesztő dilettantizmusok elkövetésére lett hajlamossá. Más kérdés, hogy fölötte felemás, és fölötte figyelemreméltó kísérleteinek kivégzéséhez a kritika a lehető legostobább, de ugyanakkor a lehető legárulkodóbb módon járult hozzá. Felemás produkciójának elmarasztalásához ugyanis az volt az ultima ratio, hogy a kritikus még napokig az előadás záróképevel álmodott. Roppant felemás módon ugyan, de épp ebből látható módon érvényes (a nézőkre erőteljes, drámai hatást gyakorló) előadás született tehát, de a produkció rendezetlensége (alulrendezettsége) döntő hibának mutatta azt, ami annak kivételes erénye volt.

A LÁZADÓ SZÍNHÁZ

KÓKAI KÁROLY

Az európai színház az utóbbi évtizedekben maradandót elsősorban avantgarde színházként alkotott. A színházi előadásokat, amelyekről még egy évtized múltán is beszélnek, már kultusz státuszuk miatt is, elsősorban olyan, a hivatalos színházi struktúrán kívül dolgozó radikális csoportok hozták létre, amelyek a színház és a lehetőségek határain működnek. A színházi mozgalomnak, amelyről itt szó van, gyökerei az ötvenes évekre nyúlnak vissza, amikor a tömegkultúrában, a képzőművészetben és a színházban megindult a nyugati kultúra önértelmezését megkérdőjelező folyamata, amely fokozottan formát öltött a másfajta, Európán kívüli kultúrák iránti érdeklődésében. A hatvanas évekre ez a folyamat egyrészt a pop-kultúrában, másrészt egyéni, radikális próbálkozásokban fejlődött tovább, két irányzatot hozva létre párhuzamosan: a nyilvánvalóan politikai töltetű baloldali ifjúsági kultúrát és a látszólag apolitikus egyéni mitológiákat. Az amerikai *Living Theatre* politikai és Grotowski szegény színháza lehetne egy-egy példa erre az irányultságra. Ez az ellenkultúra természetesen nem csak tiszta, hanem népszerű formájában mint a hippy mozgalom is jelentkezett. A magas és a mély ugyanúgy kíséri egymást, mint a nyilvános és a privát; a kortárs nyugati kultúrában minden kulturális jelenség minél adekvátabb, annál inkább megjelenik mindezekben a formákban – önmagát ezzel is mint profánt jellemezve.

Ebben az írásban arra a kérdésre szeretnék választ találni, hogy egyrészt milyen esztétikai formában, másrészt miért éppen abbana formában jelentek meg a hatvanas illetve a hetvenes és nyolcvanas évek színházai. A kérdésre adott válasz elvezet egy fejlődési folyamat felvázolásához és közvetlen múltunk és jelenünk szellemi helyzetének egyfajta értelmezéséhez.

A második világháború után különböző avantgarde színházi csoportok megpróbálták tehát a polgári társadalom esztétikai formái ellen lázadni, a hagyományos színházi struktúrákon kívül, illetve ezek ellen színházat csinálni. Ezek a színházak olyan hagyományokhoz nyúltak vissza, amelyek a polgári színház keretein kívül, következetesen saját esztétikai alapelveiknek megfelelően alkottak: egyrészt az európai népszínházak, másrészt az Európán kívüli színházak módszereihez. A színházi előadás ezen kultúrák számára nem estétól estére ismételhető, a fogyasztás logikájának megfelelően felépített színielőadás, hanem egy minden alkalommal új és egyszeri, a közösség életében betöltött szerepe által meghatározott esemény. Radikálisan másfajta színházat következetesen persze nem lehetett megfelelő kulturális háttér nélkül hosszú távon csinálni. A dolog vagy megsemmisítette önmagát, vagy rutinná vált. Csak a legkevesebben tudtak egy ilyen kiindulási alapra folyamatos munkával egy saját színházi világot felépíteni. Megalkuvás nélküli, spontán és direkt előadásokat produkálni csak a legkevesebbeknek: Grotowskinak, Barbának és Brooknak sikerült és nekik is csak úgy, hogy magukat nem egyszerűen színházi rendezőnek, hanem egy színházi technika tanítómesterének tekintették, és mindhárman saját színházkutató központot hoztak létre.

Jerzy Grotowski 1959-ben alapította a Teatr Trzynasta Rzedow nevű csoportot a Lengyelországi Opolében, amely 1962-től Teatr Laboratorium néven működött. Grotowski itt dolgozta ki színházi módszerét, az úgynevezett „szegény színházat”-at, mely lemond a gazdag színházak szokásos apparátusáról, magára a színészi munkára koncentrált, és a színésztől egy aszketikus életformát és állandó munkát követel kifejezőeszközeinek a tökéletesítésére. Grotowski módszere Artaud „kegyetlen színházá”-ra emlékeztet. Akárcsak Artaud, Grotowski is az Európán kívüli rituális színházak gyakorlatából, illetve a középkori európai színjátszás szellemiségéből kiindulva próbált egy olyan technikát kifejleszteni, amely lehetővé teszi egy a civilizáció fejlődésével egyre inkább háttérbe szorított eredeti ábrázoló módszer alkalmazását.

harminc

Balzac Mercadet című színművében szerepel – Mercadet üzletfeleként – egy Godeau nevű úr, aki bár visszatér Indiából, de üzletfele – Mercadet – hiába várja tőle a pénzét – jöhetnek az a hír járja, meggazdagodott Indiában ez a Godeau – mégsem jelenik meg soha a közönség előtt.

harmincegy

a másik Godeau profi kerékpárversenyző volt.

harmínckettő

1953. január 5-én a Godot-ra várva párizsi ősbemutatóján Lucky szerepét egy Jean Martin nevű színész játszotta.

harmínchárom

Beckett saját fordítású angol Godot kiadása alá ezt írta: tragikomédia két felvonásban.

harmincnégy

a Michael Meyerberg-féle miami premiért így hirdették: két földrész nevetőgörcse.

harmincöt

Pozzótól Estragon az első felvonásban azt kérdezi – Ön Godot úr?

harminchat

Estragon a második felvonásban megnevezni Pozzót, és az Ábel illeteve Káin neveket használja.

harminchét

a Fiú a második felvonásban Vladimir megszólításaként az Albert úr elnevezést használja, ugyanakkor sem Albert, sem Vladimir úrnak nem ismeri fel.

harmincnyolc

Jean Anouilh szerint a Godot Pascal Gondolatok-ja a Fra-tellini fivérek előadásában.

harmínckilenc

1976 szeptemberében a belgrádi BITEF találkozón a Beckett rendezte Beckett-előadás, Godot-ra várva – a berlini Schiller Theater színészeitől – egy realista darab realista megvilágítása a Fesztiválról beszámoló Eörsi István szerint, Pályi András viszont azt írja, hogy Beckett mítoszparódiát írt (és rendezett meg) a Godot-ban.

negyven

Stefan Wigger – a Vladimirt játszó színész a berlini előadás-ban – aggályoskodott a steril játékmód miatt, aztán eltáncolta Vladimir szerepét.

negyvenegy

ez játék, hogy élni tudjunk.

negyvenkettő

válaszolta a színész aggodalmára Beckett.

negyvenhárom

zongorázik, bevásárol, főz, nagyokat sétál.

negyvennégy

órákig tétlenül, mozdulatlanul figyel.

negyvenöt

egyedül Luckyt nem nevezik soha sehol másként a darab-ban, mint annak, aki – Luckynak.

negyvenhat

és szolgaként említik meg.

Eugenio Barba miután két és fél évig dolgozott Grotowski asszisztenseként Opolében, és fél évig Indiában – szintén Grotowski mellett – a Kathali technikát tanulmányozta, 1964-ben megalapította az Odin Teatret-et Osloban.

Barba színháza 1966-tól dániai Holstebro-ban működik, itt található 1979-től az International School for Theateranthropology is. Barba színházában megpróbál Grotowski módszerére és különböző keleti színházi technikákra támaszkodva egy eklektikus színházi nyelvet kidolgozni, amellyel az a célja, hogy az emberiség közös antropológiai kifejezési repertoárja felhasználásával hozzon létre előadásokat. Barba színházát, miként Artaud vagy Grotowski, kísérletként fogja fel. A kísérlet célja egy, a hagyományos színház módszereivel és céljaival ellentétes színház kialakítása, olyan testi, pszichikai, kommunikációs stb. technikák kifejlesztése, amelyek lehetővé teszik a színházi esemény intenzív átélését, legradikálisabb esetben olyan fokon, amely a nézőt felszabadítja az európai kultúra kábító hatása. Barba színházi csoportját egy úszó szigethez hasonlította, amelynek lakosai új életformát keresve, ismeretlen partok felé sodródnak.

Peter Brook Shakespeare-rendezéseivel lett híres, a hatvanas években többször meglátogatta Grotowski műhelyét. 1970-ben otthagyta a Royal Shakespeare Companyt, és Párizsban megalapította a Centre International de Creations Theatrales-t. Azóta is Párizsban dolgozik a Theatre Bouffes du Nord nevű színházban.

Grotowski, Barba és Brook is megjelentettek könyveket, amelyekben összefoglalják tanításait: Jerzy Grotowski *Toward a Poor Theatre* és Peter Brook *Empty Space* című könyve 1968-ban, Eugenio Barba *Beyond the floating Islands*-ja 1984-ben jelentek meg.

Grotowskinak és tanítványának Barbának, akárcsak Brooknak a színházi kísérletei és elméletei egy harminc évvel előttük járó gondolkodó elképzeléseire nyúlnak vissza. Antonin Artaud 1938-ban megjelent *A színház és hasonmása* című könyvében, amely 1932-től megjelent írásait, többek között a *Kegyetlen színház kiáltványát* is tartalmazta, megpróbált egy olyan színházi nyelvet kidolgozni, amelyben a beszéd (a hagyományos színház legfontosabb kifejezési eleme) csupán egyike a kifejezési lehetőségeknek a zene, a mozgás, a gesztusok, a légzési technika, a testtartás, a kiáltások, a fények stb. mellett. Artaud színházi vízióját „kegyetlen



színház”-nak nevezte. Ez a színház abban az értelemben kegyetlen, hogy kegyetlenül következetesen követi saját törvényeit, és leszámol az évszázados európai hagyományokkal, másrészt a kegyetlenséget és a sokkot mint eszközt használja a nézők felrázására.

Az európai színház utóbbi harminc éves fejlődésének a legjelentősebb csoportjai rendelkeznek egy közös jellemzővel: Grotowski, Barba és Brook is ősi rítusként próbálják a színházat értelmezni. Ez a gondolat Artaud-tól származik. Artaud a Bali-szigeteki színházat véve példaképül, kifejlesztte a „kegyetlen színház” elméletét. Artaud szerint be kell következnie annak a fordulatnak, amikor a tradicionális színházakat leváltja a „kegyetlenség színháza”. Amikor Artaud a „kegyetlen színház”-ról beszél, erre a fordulat utáni rituális színházra gondol, anélkül, hogy jelenének lehetőségeit figyelembe venné. Az arra tett kísérletek, hogy felelevenítsék a rítust, melyek a hatvanas évek színházának lényeges esztétikai meghatározói voltak, két formában jelentek meg: egyrészt a „szegény színház” aszkézisében, másrészt az egzotikus hatások keresésében. A színház, ha jó, az európai kultúra legújabb fejlődésének meghatározó tényezőit kérdőjelezi meg: a racionalizmust és a humanizmust. Shakespeare-t is lehet így játszani: a történelem erőszakos oldalát és a hatalom dinamizmusát leleplező, a mítoszok és a misztika világába vezető utat követve. Így tett Brook, és erről szól Carmelo Bene III. *Richard vagy a háború emberének szörnyű éjszakája* című szövege is. Ha elég messzire utazunk, találkozhatunk eleven rítussal. Grotowski Kínában járt, Barba a Kathali technikával foglalkozott Indiában, Brook a japán színház hatása alá került, és *Mahabharata* című produkciójában indiai színházi elemeket dolgozott fel. Ariane Mnouchkine pedig, a francia Theatre du Soleil nevű csoport vezetője, a legkülönbözőbb ázsiai színházak egzotikus elemeiből szövi előadásait. Brook és Mnouchkine produkciói a nyolcvanas évekre, már csak eredeti erő nélküli, látványos és egzotikus felületességet árasztanak – az imént említett fogyasztói logikának megfelelően.

Az európai tradíció elleni lázadáshoz szükséges ideológiát az itt felsorolt rendezők olyan távoli civilizációk színházaiából és rítusaiból próbálták meríteni, amelyek megőriztek egy eleven, ősi kultúrát. Természetesen ezeket a kultúrákat is érték Európából kiinduló kolonizáló hatások. Itt mégis meg-

negyvenhét

de engem nem érdekelt Lucky szolgálata, nem érdekelt, hogyan és miért uralja Pozzó, nem érdekelt egy makogó, nyáladzó, beszűkült elméjű roncs.

negyvennyolc

az érdekelt, ami Luckyban szabad, szabadabb Pozzó hatalmánál, és szabadabb annál, amilyen szabadsággal Vladimir és Estragon tartják romlásban önmagukat.

negyvenkilenc

a személyiség tudatos redukciója, az önként választott szimbiozis Pozzóval, a szánalmat keltő nagyság büszke asszisztenciája volt nekem Lucky – az individuum, amelyik nem vesz részt, amelyik elszüved, és a cselekvők helyett folyamatosan gondolja a poklot, a tűzvészt, ami végezetül a menyinyezetet is elborítja, s fölviszi ezt a fellegek közé.

ötven

azt a Luckyt, aki a személyes isten létét annak apátiájával, athambiájával és apháziájával együtt tartja bizonyítottnak.

ötvenegy

aki szerfölött szeret mindannyiunkat néhány kivétellel, nem tudni miért, de majd megtudjuk, és szüved.

ötvenkettő

lehorgaszta a fejét, az ürbe bámul.

ötvenhárom

Pozzó vak.

ötvennégy

Pozzó vak?

ötvenöt

állítólag.

ötvenhat

Beckett megismétli, hogy neki a hallás egyre fontosabb a látáshoz képest.

ötvenhét

az öcsém – aki Estragont játssza az előadásban – lefordítatom Martin Esslin Becketttről szóló tanulmányát, aminek két címet is ad: Az egyén nyomában az első változat, míg a végleges így hangzik – Az egy-én nyomában.

ötvennyolc

Samuel Beckett Dublinban született 1906-ban egy anyagellenőr fiaként.

ötvenkilenc

a realiztikus művészet groteszk tévedése a vonal és a szín nyomorúságos visszaadása – replikázott Sam.

hatvan

A színház, ma című könyvében (Gondolat, 1970. szerkesztette Lengyel György a Madách Színház rendezője) 68 írói, rendezői, teoretikus, esztétát közölnek külön megszólalóként, de Samuel Beckett nincsen a szerzők között, csak hivatkozásként említetik – először a 138. oldalon, s később még tizenötször.

hatvanegy

1983. április 17-én Vaclav Havel a prágai börtönből levelet ír Samuel Beckettnek, megköszönvén az ír drámaíró tiltakozó magatartását, s közli, hogy a Godot-ra várva című színművét márt 17-18 évesen volt szerencséje olvasni, s ma, amikor már bizonyára idősebb, mint Beckett volt a darab írásának idején, meghatja az, hogy Beckett fölemeli érte a szavát.

maradt – a nyomorra és a kihasználtságra való reagálásként – egyfajta rítus, amely a társadalom tagjainak a világban való létezését határozza meg: vallásos szertartások, táncok, áldozatok és a döntő eseményeket kísérlő közös ünnepek. Ami ezekben a rítusokban közös, az az európaiak számára mindig ugyanaz: egy a racionalizmuson kívüli világszemlélet látványos megnyilvánulása.

A hatvanas évektől máig követve Grotowski, Barba és Brook útját, azt a tipikusan európai folyamatot látjuk, amely azt mutatja, hogyan szívdízik fel és szekularizálódik a győztes európai kultúrában minden más világkép és kifejezési forma. Ebből is látszik, hogy a mindent átható kapitalizmusban nincs lehetőség konzekvensen egy külön világ teremtésére. Minden ornamentikává és pózzá lesz, new age giccsé vagy üres egzotizmussá, csak az marad meg az eredeti komplexitásból, ami látványos, eladható és olyan módon más, hogy összeilleszthető a mindennapok fogyasztói mentalitásával: valamiféle terapeutikus szerepet tölt be, kikapcsol és bármikor kikapcsolható. Ez a rítusok által meghatározott európai színházak esztétikájának a másik oldala: amit ígért, azt csak első felhevülésében tudta beváltani. Idővel szükségszerűen érdektelenné vagy erőltetté kellett, hogy váljon.

A hatvanas évek lázadása az európai kultúra önbizalma ellen a kultúra minden területén megnyilvánult. Nemcsak a színházi szakemberek keresték az eredeti – a civilizáció által nem deformált – emberi állapotot, hanem a képzőművészek és zenészek éppúgy, mint az antropológusok és etnológusok. Ekkor járt Leni Riefenstahl Afrikában, miként Peter Brook is, ekkor dolgozta ki Joseph Beuys éppúgy esztétikáját (amivel aztán a nyolcvanas évek első felében a legdrágább kortárs képzőművész lett), mint ahogy erre az időszakra nyúlnak vissza annak a Jacques Derridának és Gilles Deleuze-nak az orientálódási időszakai, akik aztán a *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* illetve az *Egy kiáltvánnyal kevesebb* című írásaikban kísérelték meg színházi élményeiket feldolgozni.

Az antropológia az ember viselkedését egyrészt, mint biológiai, másrészt, mint kulturális-társadalmi jelenséget vizsgálja, és e két módszer eredményeinek az egybevetésével lehetőséget ad az ember eredeti, lényegi tulajdonságainak a leírásához. Az itt felsorolt színházi szakembereket mindezek a kérdések izgatták – azt

néven nevezve, amit Barba tesz kutatóközpontja elnevezésével, vagy egyszerűen módszereikben erre utalva. Az alapvető kérdés tehát az, amit Derrida is feltett *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* című írásában: hogyan lehet kitörni az európai (Derrida szavával) „logocentrizmus” által meghatározott kulturális kényszerhelyzetből.

Derrida előadását 1966 áprilisában tartotta egy párizsi színházi fesztiválon, a Festival International de Theatre Universitaire-n rendezett kollokviumon. Ezzel egyidőben rendezték meg Párizsban a Festival du Theatre des Nations-t, amelyben Grotowski társulata az *Állhatatos herceg* című darabot mutatta be. Ezzel a vendégszerepléssel vált Grotowski széles körben is ismertté. Derrida valószínűleg nem ismerte Grotowski színházát, amikor megállapította, hogy „nincs ma a világon olyan színház, amely megfelelne Artaud elképzeléseinek”, és kérdéses, hogy kihagyta volna-e ezt a mondatot előadásából, ha látja annak a színháznak az előadását, amelyet általában artaud-iként jellemeztek a színházi kritikusok. A színház ugyanúgy nem változtatja meg a világot, ahogy a filozófus sem. Mindkettő nyújthat azonban nézőjének illetve olvasójának a fennálló helyzetről olyan értelmezést, amely a néző vagy olvasó számára a helyzetet alapvetően megváltoztatja: egy értelmes képpé rendezi, és egy járható személyes kiút lehetőségét tárja fel.

Jacques Derrida előadása 1967-ben jelent meg a *L'écriture et la différence* című kötetben. A szövegben Derrida a helyzetet egy fogalom pár alapján elemzi: a domináns szellemi helyzetet a reprezentáció fogalma jellemzi. Ezzel helyezkedik szembe Artaud „kegyetlen színház”-a, amelyet Derrida a másik fogalommal jelöl: „A kegyetlen színház nem reprezentáció. Ez maga az élet, abban a mértékben, amennyiben az reprezentálhatatlan. Az élet a reprezentáció reprezentálhatatlan eredete”. Derrida szerint Artaud, éppúgy mint Nietzsche vagy Rousseau, egy eredeti életmód elvesztését, illetve ezen életmód feltalálhatóságának lehetőségeit tárgyalta műveiben. Ezt a témát járja körül Derrida is különböző írásaiban, így most is. *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* című írását Derrida egy paradox gondolattal zárja: a reprezentáció folyamata egy zárt körben vég nélkül újra meg újra megismétlődik. Ez a látszólag kiútalan helyzet azonban magába foglalja a megoldást: „Elgondolni a reprezentáció bezáródását tehát azt jelenti, hogy elgondoljuk a halál és a játék kegyetlen hatalmát, ami megengedi a jelenlétnek, hogy önmaga számára megszülethessen, és élvezettel feleméssze önmagát a reprezentáción keresztül, amelyben kitér önmaga elől önmaga megkülönböztetésében (différence)”. Ez az az élvezet, amelyet egy intenzív színházi élmény nyújthat a nézőknek. Ezért nem egyszerűen az a kérdés, ki mennyire valószínűsíthet meg valamiféle tiszta elveket, hanem főleg az, hogy melyek azok a színházak, ahol egy ilyen intenzív élvezetre lehetőség nyílik.

A hatvanas évek ígéretes kezdeteivel született művészeti próbálkozások a kapitalizmus dinamikájának megfelelően a hetvenes évekbe teljesen elsekélyesedtek és elűzletiesedtek. A kulturális fejlődés (helyesebben kulturális folyamat) dinamikája természetesen egy új ellenmozgalmat követelt, amely azonban, a megváltozott helyzet szükségszerű következményeként, nem léphetett fel abban a naiv és magabiztos formában, amely a hatvanas években még lehetséges volt. Az új ellenmozgalom nem az európai civilizáción kívüli kultúrákból, hanem magából az európai ipari kultúrából merítette formai és technikai eszközeit, ennek a fejlődésnek a belső tulajdonságait erősítette fel és fordította önmaga ellen. Így született egy produktív, hangos és agresszív kifejezési forma, amely a nagyvárosokban olyan vibráló jelenséget hozott létre a rockzene, a képzőművészet és a színház területén (egészen a performance-ig), mint például a Le Fura dels Baus csoport előadásai.

A La Fura dels Baus spanyol csoport, a hetvenes évek végén alakult. Ekkor dolgozták ki azt a formanyelvet, amellyel aztán a nyolcvanas évek második felében ismertté váltak. A La Fura dels Baus egy három zenészből és hat színészből álló csoport, akik vándor színtársulatként utcai fesztiválokra és barcelonai piacutakon klasszikus mutatványos, bohóc-, akrobata- és zsonglőr számokkal léptek fel 1979-től. Ezekből a zsonglőr- és akrobata-számokból nőttek ki első előadásai, amelyeket a tűz alkalmazása illetve a színészek testének hangsúlyozott bevetése jellemez. A performáncs jellegű kollázsok *El Diluvi*, *El Viatge al País Furabaus*, *Sant Jordi* stb. címmel a háborúról, az erőszakról és a hatalomról szóltak, ahol a szó szoros értelmében a tűzzel játszottak: veszélyes akciók, fegyverek és gépek használata jellemezte őket.

A csoport első üzleti sikerének (*Accions*) előkészítésében részt vett Victor Ollert, egy professzionális színházi ember, aki többek között Tábori György munkatársa is volt. A darabot egy Barcelona melletti színházi fesztiválon mutatták be először. Az *Accions* című előadás folyamán (1983) szétrom-

hatvankettő

nincs teória és nincs esztétika a nyelv nem modellez nem közvetít nem képez le a dramaturgia nem funkcionál a dialógusok nem szólnak a monológok nem jelentenek a szín nem változik a felvonás nem kezdődik és nem ér véget a holnap holnap is jelenidő.

hatvanhárom

az emberek hülyék – Vladimir.

hatvannégy

Ionescu 1951-ben írta Székek című darabját, melynek tárgya „a világ irrealitása, metafizikai üressége... maga a semmi” – s ez az egész megbukott a bemutatón, de Ionescu híve lett a bukás után többek között Beckett is.

hatvanöt

abszurd dráma nincs, csak Martin Esslin Az abszurd dráma című könyvében.

hatvanhat

a négy evangélista közül csak egy beszél az üdvözült latorról.

hatvanhét

feltehetően mind a ketten elkérhőztak – mondja Vladimir a Godot-ra várva első felvonásának ötödik oldalán.

hatvannyolc

isten fehér szakállát Lucky említi, majd a darab végén a Fiútól Vladimir kérdez Godot szakálláról, amire a Fiú rövid habozás után válaszol.

hatvankilenc

azt hiszem, fehér, uram.

hetven

..... igen, ez Beckett...” – nyilatkozta Edward Albee.

hetvenegy

Estragon szeretné, ha lenne valami – várunk, és közben nem történik semmi – mondja, s közben ez történik – nem a várakozás, mert az van –, hanem a kimondás történik, a semmi aktivizálása, ezért nem lehet a várakozással berendezni Beckett színpadát, és ezért nem lehet a semmivel sem berendezni, csak azzal, ami van nekik közben; hogy életben vannak.

hetvenkettő

hogyan az egyik fázik, a másik éhes.

hetvenhárom

hogyan az egyik elalszik, a másik ébren marad.

hetvennégy

hogyan az egyiknek fáj a lába, a másiknak a vizezéssel van problémája.

hetvenöt

fájnak.

hetvenhat

akkor fájjon a nézőnek az idő.

hetvenhét

személyenként, külön-külön.

hetvennyolc

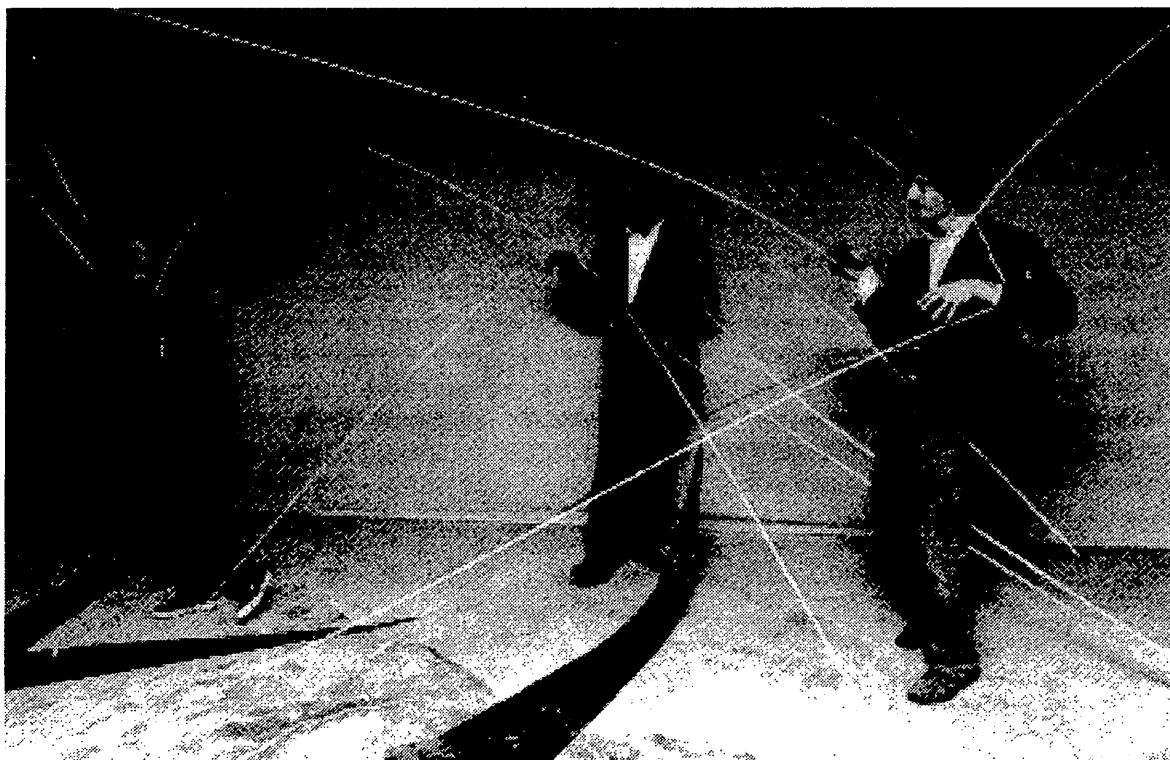
úgy közös, hogy egyszerre történik.

boltak egy autót, teremtettek három agyagembert, festékes zacskókkal dobálták egymást: a színészek lehetőségeik határait próbálták elérni testük maximális bevetésével. Az előadás nihilisztikus, többféleképpen értelmezhető műalkotás volt, amely nem egyszerűen egy látványt kínált, hanem valódi élményt nyújtott a közönség számára. Az előadást csupán egy alkalomra tervezték, ám siker lett, és meghívásokat kaptak különböző vendégjátékokra. Ekkor jelent meg *Manifesto Canalla* címmel egy kiáltványuk is, amelyben elutasították színházuk mindenfajta társadalmi, ideológiai és intellektuális értelmezését. A La Fura dels Baus tagjai előadásai-
kon petárdákat, sarat, műanyagfóliát, füstöt, meztelen testeket és kibelezett gépeket használnak fel, a játékos kegyetlenségtől a rituális ördögösig terjedő játéktílusukat vad, apokaliptikus zene kíséri. Ehhez járul még anti-intellektuális beállítódásuk: a színészek különböző interjúkban büszkén mesélnek az előadásokon szerzett sebesüléseikről és a csoport női rajongói között elért szexuális sikereikről.

A La Fura dels Baus csoport esztétikai megjelenése az *Accions* című előadás alapján a következőképpen írható le: az előadás története egyszerű, néhány jelenetből áll, amelyek kollázs-ként illeszkednek egymáshoz. A színészek vad és intenzív módon játszanak a testük és a felhasznált tárgyak, illetve anyagok (ami valamilyen formában mindig szemét: sár, roncs, zaj stb.) veszélyes és romboló használatával. A közönség egy érthetetlen rítusra emlékeztető ördögös pusztításnak lehet tanúja. A La Fura dels Baus előadása nem tartozik a magas művészet-hez, közönséges, ám tele van energiával. Ezért nincs az ilyen színháznak irodalma (a teoretikusok elutasítják az energiák levezetésének ilyen durva és közönséges formáit, és a La Fura dels Baus is elutasítja tevékenysége elméleti értelmezését) és története sem, csak a jelenben létezik, pillanatnyi felvillanásokban, nem teremt iskolát, nem egy egyéniség köré szerveződik, több helyen, több formában jelenik meg, mindenhol elpusztítva önmagát. Az előadások rokonsága a rítusokkal azonban ugyanúgy egyértelmű, mint a 60-as évek felsorolt társulatainál: a kifejezésre jutó tartalom a tudatalatti mélyéről fakad és átlépi a határokat. A rítusok mindig egy határ átlépésének a pontját jelölik, de a hatvanas évekkel szemben, itt egy egy elviselhetetlen rendszer ellen irányuló vak lázadás formájában jelenik meg. A rendszer itt a társadalom, a

szellemi élet, a gazdaság egésze – Derrida szavaival szólva, a reprezentáció ördögi köréből nincs lehetőségünk kilépni –, ezért a kétségbeesett, reménytelen, vak a lázadás. Ugyanakkor a rendszer elleni lázadás a rendszerben való élet szerves része. Ezért jelentkezett a hetvenes évek közepén ez a mozgalom pontosan a fiatalok körében, akik a társadalomba való belépés határvonala előtt álltak, és ezért vált olyan gyorsan divattá. Mindez többszörösen is ellentétben áll a hatvanas évek színházával. A La Fura dels Baus is egyfajta csoportosulás, őket azonban nem a küldetés, hanem a szükség hozta össze, és a siker tartja össze; hatásuk intenzív: magávalragadó és mély, ugyanakkor csak rövid életű, és a rendszer elleni lázadásuk következetesen vezetett a rendszer hierarchiájában való fel-emelkedésükhöz.

A következő produkció a *Suz(o)Suz* (1985), a rövid életű *Dale un hueso al nuba* című előadás átdolgozásából született. A *Suz(o)Suz* története is egyszerű: először két harcos küzd egymással, mint egy beavatási rítusban, majd együtt ünnepelnek és készülnek a tényleges harcra. Ezt a történetet a La Fura dels Baus egy táncból és harcból felépített káoszként mutatta be a száguldozó bevásárlókocsik elől menekülő közönségnek. Egy vízzel teli medence és egy daruról lelógó, festett férfitestek egészítették még ki, többek között, az előadás rekvizitumait. Az *Accions*-hoz képest itt jellegzetes változásnak lehettünk tanúi: az előadás immár egy sikeres csoport produkciója. Míg az *Accions* idejében a csoport minden tagja egyenjogú volt, mindenki ugyanannyi pénzt kapott, és ugyanúgy részt vett az előadások előkészítésében, addig az új produkció kivitelezésében a kilenc alapító tagon kívül olyan más színészek és technikusok is résztvettek, akik nem voltak egyenrangúak az alapító tagokkal. Megnőtt a csoport adminisztrációs szükséglete is: irodát rendeztek be, és szerződtek egy menedzsert. Megváltozott a zene használata is. A zenekíséret a kezdetben ipari hulladékok, fémdobozok, fémhálók, robotok, robbanások és fegyvercsörgés zajából tevődött össze, illetve különböző, rock koncertekről ismert eszközöket – mint például motorzúgás, keyboard és szaxofon – használtak fel a zenészek. Később egyre igényesebbé vált a zene technikai kivitelezése: a különféle zene- és lármagépeket, hangfalakat és hangszóró tornyokat, mint egy installációt építettek fel a színtéren. Az *Accions* esetében a színészek és a zenészek még ugyanazon a színpadon léptek fel, a *Suz(o)Suz*-ban azonban a zenészek már a játéktéren kívül, sötétben játszottak.



hetvenkilenc
hogy egyszerre nevetnek a sebek.

nyolcvan
röhög a hús.

nyolcvanegy
az is lehet, hogy meghalt.

nyolvankettő
a kiszáradt fa is levelet hajt egyetlen éjszaka alatt.

nyolcvanhárom
az is lehet, hogy holnap egy erősebb kötetet hoz Vladimir és Estragon, az is lehet, hogy holnap megmenekülnek, hogy holnap fölköltjük magunkat, az is lehet.

nyolcvannég
azt hiszem, Beckett eredeti kiindulópontja az eredendő bűn lehetett – írja Tompa Gábor a szolnoki Godot-ra várva rendezője.

nyolcvanöt
azt hiszem, Beckett eredeti kiindulópontja eredendő.

nyolcvanhat
augusztus 15-én mutatják be Samuel Beckett Godot-ra várva című darabját Szarajevóban, a Tito marsall útján álló Ifjúsgági Színházban.

nyolcvanhét
az ősbemutatón. Párizsban olajlámpával világítottak, a fa szerepét egy fogásra bízta.

nyolcvannyolc
a hátsó színpalat csak maradék rongyokból bírták összevarni.

nyolvankilenc
a fogast sötét krepp-papírral burkolták.

kilencven
előadásunkban magasra helyeztem a színpad tere fölé a kiszáradt fát, hogy a gyökereit is látni lehessen, a szünetben dróttal mindig egyetlen zöld levelet drótoztam az ágra, egy levelet, amit az előadás előtt egy élő fáról téptem le.

kilencvenegy
a három olajlámpáról, melyet a bemutatón a rendező Blin használt, néhány kritikus azt hitte, hogy a szentháromságot szimbolizálják.

kilencvenkettő
végül három embert fogadtak föl a lámpák mozgására.

kilencvenhárom
GODOT

A Tier Mon (1988) technikailag több szempontból is igényes produkció volt. Köd- és esőgépeket, távirányított robbantásokat és fényeffektusokat alkalmaztak. A darabnak volt már szövegkönyve, dramaturgiai koncepciója, esztétikájában azonban megőrizte az eredeti elveket: a színészek vizet és különböző élelmiszereket szórtak egymásra és a közönségre, és az előadást itt is a mozgás és a láрма határozta meg.

A La Fura dels Baus tagjai azóta is követik a megkezdett utat: egyre sikeresebbek, két éve a nemzet büszkeségeként a barcelonai olimpia megnyitóján léptek fel. Legújabb darabjuk, amelyet a napokban mutatnak be Lisszabonban, technikailag még igényesebb: egy újabb közvetítő médiumot, filmet fognak használni. A La Fura dels Bausnál ugyanúgy megfigyelhető a kapitalizmus logikája, mint Brooknál és a többiekénél. A társadalom elleni lázadás akkor sikeres, ha minden különösebb zökkenő nélkül pénzre váltható sikerbe megy át – csupán bizonyos esztétikai értékek, egyfajta eredetiség és intenzitás vesznek közben el.

A La Fura dels Baus előadásai a színészek és a közönség számára is lehetőséget adnak egy esemény közvetlen átélésére. Az előadásokon a színészek nem beszélnek, a test, az akció fejez ki mindent, akusztikus elemként a zene és a láрма szerepel csupán. A ritmus az előadások alapvető eleme: mint eksztatikus és rituális zene, dobolás, ritmikus kiáltások és ritmikus kórus. A technikai erőszak és a sokkoló láрма együtt teremt egy intenzíven átélt teret, ahol az előadások lejátszódnak. Az előadások mindig egy bizonyos, konkrét társadalmi helyzetből születnek: a szenny egy olyan társadalomba tört be, mégpedig anti-intellektuális és impulzív módon, amely kizáráson alapszik. A nézők az a tömeg, amely a színészek cselekedeteit passzívan átéli, illetve menekül a rohángáló szereplők elől, különben fellökik, és bemocskolják. A nézők ugyan kénytelenek kitérni, mozogni, tehát részt venni az előadásban, de nincs semmilyen interakció a színészek és a nézők között, nincs kommunikáció, ez a másik alapvető különbség a hatvanas évekhez képest.

A La Fura dels Baus csak egy az itt tárgyalt esztétikai mozgalom képviselői közül – Richard Kern filmjei éppúgy ide tartoznak, mint Robert Mapplethorpe fényképei, vagy a japán butoh tánc, hogy egy olyan példát idézzünk, mely a világ egészen más részéről, de New Yorkhoz hasonlóan vezető kapitalista és teljesen eli-

parosodott államból való. A Survival Research Laboratories, Mark Pauline színháza, 1978 óta létezik. Pauline különböző gépeket, robotokat, mechanikus szerkezeteket épít, amelyek távirányítással harcolnak egymás ellen, és kölcsönösen elpusztítják egymást. Pauline-nál a háború a lényeg. Tűz, pusztítás, robbanások, egymást szétromboló, önmozgó gépezetek, egymásnak rohanó fémtestek zaja – a pusztítás lármája apokaliptikus vízióvá válik.

A La Fura dels Baus és a Survival Research Laboratories esztétikája hasonló fogalmakkal jellemezhető: kaotikus kollázs, különböző, az emberiség szemétdombjáról összehordott elemekből összetett, a meglévő tendenciák túlhangsúlyozásával teremtett, koszos, durva, direkt, (a meztelen férfitesetekkel vagy a gépek harcával), egyfajta férfiasság pózába merevedett, hangos, agresszív; mindkét csoport sokkolni akar, botrányt kelt (mivel határokat lép át vagy közelít meg veszélyes mértékben, a lehetőségekkel visszaélve), vad, beteges, őrült, mániákus, erőszakos (erőszakot vált ki a nézőből), önpusztító, gyors, eksztatikus, provokáló, egy kétségbeesett és tehetetlen düh kifejeződése, amely aztán a céltalan pusztításban vezeti le az energiáját. Az események hangosak és szennyesek, az előadás végére csupán roncsok és a pusztítás nyomai maradnak a helyszínen. A felgyülemlett energiák megsemmisítik egymást. A brutalitás és a radikalitás a csoportok mércéje. Igaz mindez egyfajta színházi előadás, rítus, ahol a közönséget beavatják, ez azonban a pokolhoz és az apokalipszishez hasonlítható.

Radikális színházi próbálkozások természetesen a hetvenes évek előtt is voltak. A La Fura dels Baus és a Survival Research Laboratories előadásaihoz hasonló formai megjelenésű performance-okat produkáltak például a hatvanas években az úgynevezett „destruction art” képviselői is. Nem ők voltak azonban az esztétikailag meghatározó formanyelv hordozói. Hasonlóan Artaud elveihez, amelyek a szürrealista mozgalomhoz kapcsolódva formálódtak meg, és amelyek csak egy elmebeteg izzó agyában merülhettek fel, hogy hatásukat csupán harminc évvel később fejthessék ki, a radikális színháznak ez a változata a nyolcvanas évekre vált produktívvá és elismertté.

Igaz minden időszaknak megvannak az uralkodó szellemi mozgalmi és adekvát esztétikai kifejezési formái, végezetül mégis fel szeretném sorolni az említett színházi próbálkozásokat képviselő csoportok jelenlegi tevékenységi helyeit: Jerzy Grotowski jelenleg az olaszországi Pontaderában a Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale-ban dolgozik, Eugenio Barba a dániai Holstebroban az Odin Teatret – Nordisk Teaterlaboratoriumban, Peter Brook a párizsi Theatre Bouffes du Nordban illetve az ugyanott működő Centre International de Créations Théatralesban, a La Fura dels Baus tagjai pedig a világot járják, hogy éppen hol, azt a barcelonai 0034 3 4875982 telefonszámon lehet megtudni.

FELJEGYZÉSEK A KÉTELKEDŐK
(ÉS SAJÁT MAGAM) SZÁMÁRA

EUGENIO BARBA

Az *aftermaele* szó szerinti jelentése: az, amit utána fognak elmondani. E norvég kifejezés megfelelő olasz fordításához két szót is fel kellene használnunk: ezek a *nomea* (hírnév) és az *onore* (méltatás, megtisztelés), illetve még konkrétabban : a *senso* (értelem) és a *valore* (érték).

Az idő múlásával derül ki, mi volt cselekedeteink értelme és értéke. Az idő valójában nem más, mint midazok, akik utánunk következnek. A színház a jelen művészete, akkor is, ha ez ellentmondásosnak tűnik.

Aki színházi előadásokon keresztül hat, az azoknak a nézőknek is felelősséggel tartozik, akik munkáját nem fogják látni?

Szakmai identitása, melyet a jelenben alkot és él meg, egy örökség része?



Az elektronikus emlékezés, a film, a reprodukálhatóság korában egy színházi előadás az élő emlékezethez fordul, mely nem múzeum, hanem metamorfózis. Ez az a viszony, amely meghatározza az előadást.

Csak azt hagyhatjuk másoknak örökölni, amit mi magunk nem éltünk fel teljesen. Egy végrendelet nem mindent, és nem mindenki számára ruház át. Felesleges azt kérdezni magunktól: kik lesznek az örököseim? Lényeges azonban, hogy ne felejtsük el: lesznek örökösök.

Színházat csinálni annyit tesz, mint értelem után kutatni egy bizonyos tevékenység folytatása közben. Önmagában véve a színház olyan, mint egy régészeti lelet. Mindazonáltal ebbe a régészeti leletbe, mely elvesztette közvetlen, azonnali hasznosságát, időről időre különböző értékek juttathatók be. Magunkévá tehetjük annak a kornak és kultúrának a szellemi értékeit, amelyben élünk. De megkereshetjük benne a *mi* értékeinket is.

Az „onore” (méltatás, tisztelet) szó régmúlt időket idéz, e szó hallatán elavult társadalmi kényszerek jutnak eszünkbe. Ugyanez a szó azonban egy felsőbb érték létezésére is utal. Feltételezi azt a kötelezettséget, amely nem ránk, nem a bennünket körülvevőre irányul, hanem a bennünket túlhaladónak szól.

A kényszerek, tehát az is, hogy kénytelenek vagyunk a múltakban alkotni, ugródeszkák is lehetnek. Ismeretlen örököseinkhez csak azokon keresztül szólhatunk, akik ma vesznek körül bennünket. Néhányan a másoknak átadandó „üzenetet”-ről azt gondolják, hogy annak olyan igazságnak kell lennie, amelyre történelmünk, hagyományaink, tapasztalataink, személyes tudásunk ébreszt rá, és ez az, amit közölni akarunk.

Én olyan festménynek képzelem el, amelyet egy vak művész alkot, akinek gyakorlott keze táncba viszi a vásznon mindazokat a mozdulatokat, amelyeket nem lát. Az általunk elsajátított technikákon keresztül, a figyelmünket lekötő történeteken át, a bensőségesen hozzánk tartozó sebeken és megvilágosodásokon keresztül olyan valamihez kell eljutnunk, amely nem a miénk, nem viseli többé nevünket, és nem hagyja magát sem birtokolni az által, aki létrehozta, sem az által, aki látja azt.

Az igazi üzenet az előre nem láthatóból, az előre nem programozhatóból születik, a tudatos sötétségbe vezető útnak az eredménye: a névtelenség.

Aftermaele, tiszteletadás, méltatás és jó hírnév. Jó hírnév és névtelenség fedhetik egymást?

A színház történetét összefoglaló könyvekben az általánosítás kerekedik felül. A különböző stílusok, műfajok, irányzatok, poétikák, kultúrák, nemzetek ütközéseiről és találkozásairól beszélnek. Az ilyen színháztörténet igazi főszereplői azok a formulák, melyek olyan megszemélyesítéssé válnak mint „Francia színház”, „Spanyol színház”, „Kínai színház”, „Commedia dell' arte”, „Kathakali”, „Naturalista színház”, „A romantika színháza”, „Sztaniszlavszkij módszer”, „A Brecht színház”, „Grotowszki színháza”, és így tovább.

Mindenki tudja, hogy ezek a konvencionális, lerövidített szólásmódok az események csomópontjára, kapcsolatára vagy párhuzamosságára utalnak. A szólásmódok azonban gondolkodásmóddokká, illuzórikus szereplőkké válnak.

Ezek a formulák, ezek a kollektív alanyok elfojtják az élő emlékezetet. Elvész azon férfiak és nők leegyszerűsíthetetlen és ellentétekkel teli jelenlétének az értelme, akik köztulajdonná téve saját szükségleteiket, személyes látomásaikat, a rajtuk esett sebeket, vonzalmait, szerelmeiket, undorait, sőt egoizmusukat és magányukat is, feltalálták a színház *értelmét*, darabról darabra felépítették azt a szellemi földrajzot és történelmet, amelyen színházi csónakaink hajóznak. Ezek a férfiak és ezek a nők, nem pedig a nagy történelmi általánosítások a *mi* igazi múltunk.

Ott pedig a névtelenség honol, mely az idők szelleméhez történő hozzájárulás gyümölcse. Ez a teljesség névtelensége. Hangunkat elnyomja mindaz, amit mások, a bennünket körülvevő kultúra, a társadalom, a hagyományok töltöttek belénk. Ez esetben névtelenek vagyunk, mert az *idéés recues*-ek kereszteltek meg és adtak nekünk nevet.

De létezik itt egy másik névtelenség is, az üresség névtelensége, amely első személyben érhet el, és amely nem abból áll, *amit tudunk*, hanem abból, *amit én tudok*.

Ez utóbbi a személyes lázadás, a vágyakozás, a tagadás eredménye, az önmagunkra találni vágyás, a magunkat elveszíteni akarás. Annak a szükséglete, hogy olyan mélyre ássunk, ahol sziklák és több száz méter sűrű föld takarta üregeket, barlangokat találunk.

Ezeknek a szándékoknak a megvalósítására létezik egy technika: a vízrebocsájtás és a hajótörés technikája.

Az embernek meg kell terveznie saját előadását, tudnia kell felépíteni és az örvény felé vezetni, ahol azonban vagy szétesik, vagy újjászületik: sohasem sejtett új értelmeket kaphat, melyeket maguk a „szerzők” is rejtélyként figyelnek.

Ezt a technikát nem lehet úgy felhasználni, hogy ne nyúlnánk hozzá az élő szöveghöz, amely nem más, mint a kifejezés előtti, pre-expresszív szint (livello pre-espressivo). Ennek elvégzéséhez ki kell tudnunk kapcsolni az agyunk egyik antennáját, hogy ne fogjuk föl az összes olyan üzenetet, jelentést, tartalmat, összefüggést, asszociációt, amelyet annak az előadásnak az anyaga küld, melyen éppen dolgozunk. Az agy, az ítéldőkészülék egyik részének fel kell fedeznie a csendet. Az agy másik része úgy dolgozik mikroszkopikus képsorokon, mintha előtte az élet parányi részletei, impulzusok, levelezések, fizikai és idegi dinamizmusok alkotta szimfónia állna, de egy olyan folyamatban, amely még nem törődik az ábrázolással, az elbeszéléssel. Akkor, ebből a vibráló csendből egyszer csak kiemelkedik egy nem várt értelem, mely olyan mélységesen személyes, hogy névtelen.

Ezek a metaforák értelem nélküli szavak maradnak, ha nélkülözik a technikát, a részletekre, a legkisebb feszültségekre irányuló figyelmet, a testi és vokális cselekvés tudományát. De ilyenfajta metaforák és megszállottság nélkül a technika, a tudomány, a maximalizmus, a részletek pontosságára való törekvés, értelem nélküli színház marad.

Zeami, Sztaniszlavszkij, Appia, Meyerhold, Copeau, Craig, Artaud, Brecht, Eizenstein, Decroux... Örökölt tapasztalatnak tekinthetjük-e írásaikat?

Úgy van ez, mint amikor valaki sokáig tartózkodik egy idegen országban, melynek egyáltalán nem ismeri nyelvét. Ezer és ezer ismeretlen hang hatol fülébe, hogy ott elraktározódjék. Kis idő múlva elsajátítja a nyelv *grammelot*-át, akár utánozni is tudná. Felismeri a nyelvet, de még nem érti. Hangok zavaros sokasága, melyben fel-feltűnik egy érthető szó. Aztán kap egy nyelvtankönyvet és egy szótárt. Az írásba foglalt jeleken keresztül felismeri a számára ismerős, ugyanakkor zavaros hangokat. Ezek a hangok lassanként megtalálják helyüket, felosztásukat, értelmüket. Most már egyedül is képes tanulni. Tudja, hogyan segítsen magán. Tudja, mire kell különleges figyelmet fordítani, ha tanulni akar.

A színház lázadóinak, reformereinek, látnokainak írásait csak akkor érthetjük meg, ha tapasztalatokkal telítve érkezünk hozzájuk, olyanokkal, amelyeknek még nem tudtunk nevet adni. Szavaik felrázzák homályos *grammelot*-unkat, és egy tagolt ismeret világosságához vezetik.

Jó könyvekről van szó, melyek képesek az olvasók érdeklődését felkelteni. Titkos hatásuk azonban az irodalmi és a technikai szint alatt található, abban az elrejtett hálóban, amely képes arra, hogy kifogja mindazokat a tapasztalatainkat, amelyek még kicsúsznak a kezünkől.

Az örökség, éppúgy, mint egy okkult tudomány, kihalássza örököseit.

A színház nyersanyaga nem a színész, a tér, nem a szöveg, hanem a néző figyelme, a tekintete, hallgatása, gondolatai. A színház a néző művészete.

Mint az a különlegesen kifinomult érzékekkel rendelkező költő, akiről Baudelaire beszélt, minden egyes néző – akkor is, ha nincs tisztában vele – képzeletbeli látcsövének kicsinyít vagy nagyító lencséjével mindent és szüntelenül érzel. Távolról vizsgálja az egészt, majd figyelmét egy apró részlet szippantja be.

A Színházi Antropológia azokat a princípiumokat azonosítja, amelyeket a színésznek azért kell belevinnie a művébe, hogy a néző érzékeinek és értelmének ezt a táncát lehetővé tegye. A színész kötelessége az, hogy megismerje ezeket a princípiumokat és szüntelenül kutassa azoknak gyakorlati lehetőségeit. Ebből áll a mestersége. Azt pedig ő fogja eldönteni, hogy a táncot hogyan és mely célokra fogja használni. Ebből áll az etikája.

A Színházi Antropológia nem ad etikai tanácsokat, a színház az etika előfeltétele.

Van-e a Színházi Antropológiának tudományos jellege ?

Nem végez felméréseket, nem él a statisztika módszerével, nem próbál a színész játékaról az orvostudomány, a biológia, a pszichológia, a szociológia, a kommunikációtudományok ismereteit felhasználva következtetéseket levonni.

Az empirikus kutatásra támaszkodik, melyből általános princípiumokat von le. Mindez egy operatív dimenzióban történik, tehát a színpadi cselekvés hatásosságát tartva szem előtt. Meghatározza a kutatás területet, és ahhoz formálja az elméleti kutatási eszközeit. Pragmatikus törvényeket azonosít. Végül is, ez egy tudomány ?

Számos félreértés születik abból a nyelvezetből, melyet néhány pontos, a cselekvés közben világos, konkrét, technikai tapasztalatok átadására választunk ki.

Artaud egy látnoknak tűnik. Craig egy vonzó, elkényeztetett dandy-nek. Decroux egy kissé pedáns költőnek. Sztaniszlavszkij a lélek szövevényes országában kóborló vándornak.

Sokakat zavarba ejtő a következő látszólagos ellentmondás: miért van az, hogy éppen abban a pillanatban, amikor megpróbálunk túllépni a nyilvánvaló színházi ismereteken, a szavak fellázadnak, és nem akarnak tudományosakká, világosakká, definíciókba rendezettekké, félreérthető árnyalatoktól mentessé válni? Miért változnak líraiakká, szuggesztívekké, érzelmi töltésekké, intuitívakká, miért szárnyalnak egyik metaforáról a másikra, ahelyett, hogy direkt módon, bizonytalanság nélkül jelölnek meg azokat a dolgokat, amelyekre utalnak?

E dilemmára az egyik gyakori, meddő válasz az, hogy ha a szavak pontatlanok, akkor az is pontatlan, amiről beszélnek. Ha személyes szavakról van szó, akkor ez azt jelenti, hogy valami egészen, kizárólagosan személyes dolgot jelölnek.

A kígyó a saját farkába harap; aki ír – mondják –, csakis a saját, belső, elképzelt világát fedheti fel, azokat az álmait, gyötrő metaforáit, amelyekre szellemi világa és művészete támaszkodik.

Így azok a könyvek, amelyek azért születtek, hogy egy olyan objektív tudás felé vezessenek, mely irányítja a cselekvést, és felépíti a színész színpadi bios-ának mechanikáját, homályos, saját magukba záródott írásokká válnak.

Artaud – így szokták mondani – csak Artaud-ról beszél. Artaud-t azért olvassuk, hogy megismerjük Artaud-t. És ennyi elég.

De kinek elég ?

Tudjuk / Én tudom.

Mesélik, hogy valaki megkérdezte Niels Bohr-tól, hogyan jutott el ilyen fiatalon az elemek periodikusságának felfedezéséhez, amiért Nobel díjat is kapott. Azt válaszolta, hogy nem abból indult ki, amit „tudunk”, hanem abból, amit „ő tud”.

Azon gondolkodom, amit én tudok, azon, amit a véletlen körülmények ismertettek meg velem, és rájövök, hogy az egész színházi kézművességem során – tehát 1964 óta – elég volt számomra két normális szó, ezek a *kraft*, és a *sats*.

Ezzel a két szóval magyaráztam el színészeimnek, hogy mi nem működik munkájukban.

Kraft azt jelenti, erő (forza), hatás (potenza).

Így szóltam színészeimhez: „Nincs *kraftod*”. Vagy: „Túlságosan kimutatod a *kraftod*”. Vagy: „Ennek az akciónak a *kraftja* túlságosan hasonlít az előzőhöz”.

Sats a következő szavakkal fordítható le: „lendület”, „impulzus” vagy „felkészülés „készen állni arra, hogy...” (slancio, impulso, preparazione, essere pronti a...). Munkanyelvünkben többek közt azt a pillanatot jelöli, amikor a színész már készen áll a cselekvésre, arra a pillanatra utal, amely megelőzi a térben való cselekvést, amikor már minden energia ott van, készen a bevetésre, de mintha még fel lenne függesztve, marokban tartva, tigris-pillangóként készen arra, hogy elrepüljön.

Azt mondtam egy színésznek: „Nincs benned *sats*”. Vagy: „Nem pontos a *satsod*”. Vagy még „Túlságosan kiemeled a *satsokat*”.

Ez a két szó vezette a munkánkat, és elegendőek lennének arra, hogy megmagyarázzuk velük azokat az eredményeket, melyeket a társaim és én elértünk. Az Odin Teatret „módszerét” erre a két szóra lehetne leegyszerűsíteni.

Az egész Színházi Antropológia végeredményben egy módszer, mellyel objektív kifejezésekben fejezhetőek ki mindazok az ismeretek, amelyekre a mi csoportunk gyakorlatában mindössze két, önmagában nehezen körülírható szó is elég volt.

E szavak azonos technikai tartalmát, mely ugyanazzal a gyakorlati pontossággal bír, más mesterek terminológiájában is megtalálom, látszólag teljesen különböző kifejezésekben: „második természet”, „biomechanika”, „kegyetlenség”, „Über-Marionett”...

A kultúra története bizonyítja, hogy valahányszor, amikor kevésbé felkutatott területre érkezik az ember, először a megnevezendő dolgokra emlékeztető, azokat előidéző, képes, metaforikus kifejezéseket talál ki, olyan nyelvi invenciókat, szókapcsolatokat, mint például az „elektromos áram”, az „elektromágneses hullám”, a „tehetetlenségi erő”, az „Ödipusz komplexus”. Idővel ezek az extravagáns nyelvi megközelítések egyre nagyobb számú embercsoport konvencionális nyelvhasználatában ülednek le, és ekkor már úgy tűnik, hogy direkt, közvetlen módon jelölnek meghatározott, pontos dolgokat. A személyes nyelvek munkanyelvekké válnak, ezek pedig, a maguk idejében, köznyelvekké.

A színházban nem túl nagy azoknak a száma, akik ugyanazt a kifejezőkészletet használják. A színeszi munkán nem lehet sokat vitatkozni. Ha valaki kívülről hallgatja azt a munkanyelvet, amely egy bizonyos csoport kommunikációját jellemzi, és amely a tagok számára hasznos mesterségbeli útmutató, akkor az valószínűleg túlságosan prózainak, jelentéktelennek, ködösnek, vagy pusztán metaforának tűnik az illető számára.

Nem írhatunk vagy beszélhetünk a külvilágnak a saját munkanyelvi konvencióinkkal.

Ugyanakkor, ha valaki be akar számolni egy olyan konkrét tapasztalatáról, mely nem mindenki számára ismert, el kell kerülnie az előregyártott definíciókat is, azokat a verbális hálókat, amelyek más tudományok, bölcsességek pontos nyelvén csak parazita imitációi.

A tudományok pontos nyelve, melyet olykor azért veszünk át, hogy a konkrétság hatását keltjük vele, vagy, hogy saját témáinkat abba a látszólagos komolyságba burkoljuk, mely valójában mások pontossága, nos ez a nyelv az ilyen esetekben egy olyan képernyővé változik, amely még a lírai, szuggesztív, érzelmi töltés, intuitív képeknek is homályosabb.

Valójában a legnagyobb veszély nem a félreértések kiküszöbölhetetlen kockázatában rejlik, hanem annak a feltételezett tudományos világosságnak a folytonos elhívhásában, amely a már ismertet aknázza ki, és megkíméli mindazokat, akik az egyik legtermékenyebb megerőltetést keresnek: saját szavaik felkutatását.

*Wer sich selbst und andre kennt,
Wird auch hier erkennen:
Orient und Okzident
Sind nicht mehr zu trennen.*

*Sinnig zwischen beiden Welten
Sich zu wiegwn, lass'ich gelten;
Also zwischen Ost und Westen
Sich bewegen sei zum Besten !*

Két négysoros versszak a Goethe halála után kiadott *Nyugat-Keleti Díván* című versciklusból. „Ki ismeri magát és másokat, azt is nagyon jól tudja: Keletet és Nyugatot nem lehet többé elválasztani. Szabályként veszem, hogy a két világ közti tudatos egyensúlyban állják, épp ezért a választás mindig a Kelet és Nyugat közti mozgás legyen.

Ebben a *mozgásban* él a huszadik század színháza, hogy új értelmet találjon annak a régészeti letetnek, mely az jelenlegi állapota..

Sztaniszlavszkij, Meyerhold, Copeau, Craig, Artaud, Brecht, Decroux, Beck, Grotowski nem tartoznak legyünk pontosak az úgynevezett „nyugati hagyományhoz”. Nyilvánvalóan nem tartoznak a keletihez sem. Az eurázsiai színházat képviselik:

Keletet és Nyugatot
nem lehet többé elválasztani.

Egész színházi tanonckodásom annak a Kelet és Nyugat közötti mozgásnak a régiójában zajlott, melyet most eurázsiai színháznak hívok. A Kathakali és a No, az onnagata és a Barong, Rukmini Devi és Men Lanfan, Zeami és a Natya Shastra az orosz, a francia, a német mesterek könyvei mellett állnak, ugyanúgy, mint lengyel mesterem, Grotowski mellett.

Nemcsak színházi alkotásaik emléke nyűgözött le, hanem mindenekelőtt az élszínészek (attore-in-vita) aprólékos mesterkéeltsége.

Ha 1963-ban Kathakali éjszakái megpillantatták velem azokat a határokat, ahová egy színész eljuthat, Keralában, a Cherutturuty Kalamandalam hajnala fedte fel előttem ezeknek a színészeknek a titkát. Itt, alig serdülő fiatalok különféle gyakorlatok, lépések, énekek, imák, tornagyakorlatok, szemek tánca, fogadalmi adományok makacs ismételtetésével kristályosították saját *ethos*-ukat, mint művészi magatartást és etikai hozzáállást.

Elkezdttem a mi színházukat az övékéhez hasonlítani.



Ma, maga az „összehasonlítás sem tűnik megfelelő kifejezésnek; ez a szó a különféle színházaknak csak a külső hámrétegére, a különböző konvenciókra és módokra használható.

A különbözőképp fénylő és csábító bőrök alatt azonban felfedezem azokat a szerveket, amelyek életben tartják őket, és ekkor az összehasonlítás pólusai egy határok és törések nélküli összességben olvadnak össze. Még egyszer, eurázsiai színház.

Gondolhatunk a színházra úgy is, mint etnikai, nemzeti, csoport vagy egyenesen egyéni hagyományra. De ha ezzel saját *identitásunkat* akarjuk megérteni, akkor lényeges az ellenkező és komplexitás magatartás is: az tehát, hogy a saját színházunkra egy transzkulturális dimenzióban gondoljunk, a „hagyományok hagyományának áramlatában.

Miért van az, hogy ellentétben azzal, ami más országokban történik, a mieinkben a színész-énekes a színész-táncostól különválva specializálta magát, és ez utóbbi a maga idején, különvált a színész-...-tól, hogy is nevezzük? Beszélő? Prózai színész? Szövegek tolmácsolója?

Miért van az, hogy nálunk a színész, bármely előadáson, általában csak egy szereplő bőrébe zárkózik?

Miért csak nagyon nagyon ritkán kutatjuk a színésznek azt a lehetőségét, hogy egy egész történet kontextusává váljék, sok szereplővel, ugrásokkal a cselekmény különböző szintjeire, váratlan fordulatokkal, mely szerint az elsőszemélyből harmadik lesz, a múltból jelen, az egészből rész, a személyekből dolgok?

Mi miért számítottuk ezt a lehetőséget az énekmondó mesterségek és olyan kivételek világába, mint Dario Fo, míg másutt minden színháznak, minden színésztípusnak ez a jellemzője akkor is, amikor egyedül ad el-énekel-táncol, de akkor is, amikor egy olyan előadásban szerepel, amelyben több színész és szereplő is részt vesz?

Miért van az, hogy más országokban szinte minden klasszikus színházi forma elfogadja azt, ami nálunk úgy tűnik, csak az Operában megengedett: olyan szavak használata, amelyeknek a nézők többsége nem tudja megfejteti az értelmét?

Ezekre a kérdésekre történelmi szinten pontos válaszok adhatók. Szakmai szempontból azonban hasznosakká válnak, amikor abba az irányba terelnek, hogy elképzeljük, hogyan fejlődhetne identitásunk anélkül, hogy saját természetünkkel és történelmünkkel szembe kellene fordulnunk, túllépve azonban azokon a határokon, amelyek inkább börtönben tartják, mint meghatározzák azt.

Elegendő kívülről, távoli országokból és időkben tekinteni magunkra, máris felfedezzük az itt és most rejtett lehetőségeit.

Ki az, aki azt hiszi, hogy a zenetörténetet és a zeneelméletet kutathatja, anélkül, hogy ismerné a zongora ábécéjét?

Az, ami kultúránkban gyakran gátat szabott a színésztől szerzett ismereteknek, nem más, mint a vélt tudás.

Kritikusok, színháztudósok, teoretikusok, sőt, olyan filozófusok is, mint Hegel vagy Sartre megpróbálták a színész alkotói folyamatát értelmezni, abból a feltételezésből kiindulva, hogy tudják, miről beszélnek. Valójában nézői etnocentrizmusuknak voltak kitéve. Gyakran olyan folyamatot képzeltek el, mely nem más, mint csalóka, a posteriori kivetítése azoknak a hatásoknak, amelyeket a nézők fejében keltenek.

Feltételezésekre, szórványosan fennmaradt emlékezésekre, nézői benyomásokra támaszkodtak. Megpróbáltak tudományt gyártani valamiből, aminek csak a végeredményét vizsgálhatták, komplexitás aspektusát pedig, a folyamat logikáját, egyáltalán nem ismerték. Úgy beszéltek és írtak egy elképzelt folyamatról, mint egy empirikus adatokra támaszkodó tudományos leírásban.

Ez a hozzáállás még mindig tart. Defináljuk a tudományos megbízatás útjának.

A tudatlanságnak ez a csalárd, impozáns formája arra a tévhitre épül, hogy lehetséges a színházi magatartást úgy elmezni, hogy azok fölé olyan paradigmákat helyezünk, amelyekről más kutatási területeken már bebizonyosodott a hasznosságuk.

Sainte-Albine és Diderot korában ez a szenvedélyek mechanikája volt, Archer korában a pszichológia; ezt követően a pszichoanalízis; a brechtianusok idejében a történelem és társadalomtud-

mányokban az idealizmus és a materializmus szembenállása; később a szemiológia és a kulturális antropológia.

A tudományos megbízatás alapja egy babonás szellemi magatartás; eszerint, egy elméleti paradigma *önmagában véve* is érvényes, épp ezért egyik kontextusból a másikba áttérve ugyanolyan pontos eszköz marad.

Igaz, hogy azok az értelmezési modellek, amelyek egy meghatározott kontextusban működnek, kiterjeszthetők, és máshol is alkalmazhatók. Egy ilyen alkalmazhatóság helyénvalóságát azonban esetről esetre felül kell vizsgálni.

A színész esetében azonban úgy szeretnek eljárni, mint azok a professzorok, akik jobban szerették az égboltot értékes, klasszikus könyveken keresztül szemlélni, mint Galileo kezdetlegesen összetakolt módszerén.

Rómában 1934 tavaszán a világ színházainak számos képviselője kongresszusi találkozóra gyűlt össze (de nem voltak jelen színészek, mint ahogy Ázsia klasszikus színházaiából sem volt ott senki). Egy új színházi architektúra, állították néhányan, új színházi frásmódot hozhatna létre. Mások erre azt válaszolták, hogy egy épület még sohasem adott életet drámának. Ekkor történt, hogy Gordon Craig közbeszólt: „Létezik egy színház, mely megelőzi a drámát, de ezt az épületet nem kövek és téglák alkotják. Ez az épület a színész testéből és hangjából áll”. Józan észre valló megállapítás volt, ám mindenki paradox metaforaként értelmezte.

A Színházi Antropológia ennek a metaforának a realitásával foglalkozik.

Néhányan erre elbizonytalanodnak és azt mondják: hogyan lehet a színész alkotó folyamatát történelmi és társadalmi kontextusától elválasztva vizsgálni? Hogyan hasonlíthatjuk össze ezt vagy azt a színpadi magatartást, hogyan azonosíthatunk visszatérő- princípiumokat annak figyelembe vétele nélkül, hogy minden egyes példa különböző és olykor összehasonlíthatatlan kulturális környezethez tartozik? És levonják a következtetést: a Színházi Antropológia nem vesz tudomást a történelemről; figyelmen kívül hagyja, hogy meghatározott technikai eljárások pontos szimbolikus vagy ideális jelentéssel rendelkeznek abban a kultúrában, amelyhez tartoznak; a színpadi *bios* anyagiságára redukál mindent.

Nem arról van szó, hogy nem vesz róla tudomást, hogy leegyszerűsíti, hanem arról, hogy rákoncentrál.

Semmit sem kutathatunk, ha úgy járunk el, mintha a valóság egy része, illetve egy szerveződés bizonyos szintje, elválasztható lenne a többitől. A dolgok valóságában minden mindenhez kapcsolódik. Egy kutatási folyamat során azonban úgy kell eljárni, mintha minden egyes részlet vagy szerveződési szint egy önmagában álló világ lenne.

Aki egy kéz ízületeit vizsgálja, nem hagyja figyelmen kívül a szív jelentőségét, jóllehet arról sohasem beszél.

Ha a figyelmet nem néhány, specifikus kérdésre és az azokhoz tartozó kontextusokra összpontosítjuk, nem hatolhat mélyre.

Az a folytonos sürgetés, hogy vegyük figyelembe a fennmaradó részeket is, mert azokról „nem lehet tudomást venni”, akaratlanul is közrejátszik abban, hogy csak a felszínt mozgatjuk meg, a dolgokat ugyanúgy hagyjuk, ahogy vannak.

Nyilvánvaló, hogy mennyire fontos a különféle színházak társadalmi és kulturális kontextusának tanulmányozása.

De ugyanolyan nyilvánvaló az, hogy nem igaz, hogy egy színházból semmit sem lehet megérteni, ha nem társadalmi – kulturális kontextusának fényében vizsgáljuk meg.

Gyakran használjuk ezt a formulát: „ebből a jelenségből semmit sem lehet megérteni, ha nem a fényében vizsgáljuk”. Ez közhely, semmilyen módszerre nem utal. Valójában egyetlen kutatási tárgy sem vonja automatikusan magával a szükséges kontextust. Az a viszony, amely egy adott tárgy és annak környezete között ténylegesen fennáll, még nem garantálja a kutatás módszerét. Annál is inkább, mivel minden egyes kutatási tárgyhöz számtalan különböző kontextus is egyformán tartozhat. Az a jó módszer, amelyben a kontextus a kutatási tárggyal kapcsolatban feltett kérdésekre vonatkozik.

Buta dolog lenne például az indiai színház „értelmét” kutatni annak a kultúrának a figyelembe vétele nélkül, amelyben létezik és amelyben múltja gyökerezik, úgy, hogy ne ismernénk jól irodalmát, társadalmi konfliktusait, vallását, történelmét, és főleg a nyelvét. Igen különbözőek lennének a felhasználandó eszközök és a kontextusok, ha a kérdést úgy tennénk fel, hogy milyen hatása volt bizonyos indiai színházaknak az európai színházakra a XIX. és XX. században. A hivatkozási kontextus és az eszközök akkor is különbözőek lesznek, ha kutatásunk arra szeretne választ adni, hogy mi az, ami az indiai színházi gyakorlatból hasznos lehet más színhészek számára is, illetve arra, hogy mi az, ami közös az egyikben és a másikban, tehát jó irányító elv lehet a színhész, mint olyan számára.

A probléma ilyen irányú felvetésével nem azt állítjuk, hogy a színhészek minden korban és országban *lényegében* ugyanolyanok. A nyilvánvaló elismeréséről van szó: vagyis, hogy azok a színhészek, akik szervezett előadásnak nevezhető szituációkban dolgoznak, végtelen különbségeken és ugyanolyan végtelen közös pontokon keresztül azonosíthatók, ismerhetők fel. Elképzelhető tehát egy tudományos jellegű kutatás, mely azt a célt tűzi ki maga elé, hogy azonosítsa azokat a transzkulturális princípiumokat, amelyek *operatív szinten* a színpadi magatartás alapját képezik.

E hipotézis körül fejlődik a Színházi Antropológia. Ez az oka annak, hogy egy eurázsiai színházi szemléletre támaszkodik, és ezért nem érdekli az ázsiai színházak vagy az európai kultúra specifikus tanulmányozása azok történelmi kontextusában, mint ahogy nem érdekli a mítoszuk Európában, Amerikában, Ázsiában vagy Afrikában. Mindez nem azért nem érdekli, mert tagadja ezek értékét, hanem azért, mert mással foglalkozik.

És *Songlines*, az énekek útja? És Ausztrália? Polinézia? Afrika? És minden ősi, amerikai kultúra? Hány színházat; táncot zár ki az „eurázsiai színház” fogalma!

Az eurázsiai színház nem azokat a színházakat jelöli, amelyek egy földrajzilag jól körbehatárolható helyen, tehát azon a kontinensen találhatók, amelyen Európa egy félsziget. Egy szellemi dimenziót sugall, egy aktív ideát a modern színházi kultúrában. Azon színházak együttesét foglalja magába, melyek mindazoknak, akik a színhész problematikájára koncentrálnak – a kutatás számára „klasszikus” hivatkozási pontokká váltak: a Pekingi Operától Brechtig, a modern mimustól a No színházig, a Kabukitól a meyerholdi biomechanikáig, Delsarte-től Kathahali-ig, a balettől a Butoh-ig, Artaud-tól Bali-ig. Ez az „enciklopédia”, az európai és ázsiai színpadi hagyományok repertoárából merítve alakult ki. Tetszik vagy nem tetszik, helyes vagy nem helyes, ez történt.

Az „eurázsiai színház”-ról beszélve, egy olyan egység létezését konstatálhatjuk, melyet kulturális történelmünk szentesített. Ennek megtörhetjük határait, de nem tehetünk úgy, mintha azokat nem vennénk észre. Mindazok számára, akik a huszadik században hozzáértő módon gondolkodtak a színhészről, az „európai” és „ázsiai színház” között nem léteznek határok.

Az ISTA tevékenységeiben, valamint a Színházi Antropológiáról folytatott vitákban az ázsiai színházak különlegesen magukra hívják a figyelmet, hisz igen kevésbé ismertek. Néhány esetben egyenesen monopolizálják a figyelmet; ezt van aki félreérti, és azt hiszi: a Színházi Antropológiának az ázsiai klasszikus színházak a kutatási tárgyai. A félreértést tovább fokozza az antropológia kifejezés sokféle jelentése, melyet sokan automatikusan kulturális antropológiaként értenek, az pedig a kulturálisan különbözőt vizsgálja.

A Színházi Antropológia nem a nyugati színház „elkeletesítésével” foglalkozik. Kutatási területe nem Kelet, hanem a színházi technika. Egy kézműves egyrészt saját kultúrájához, másrészt a vele egy mesterséget űzőkhöz tartozik. Rendelkezik tehát egy kulturális és egy mesterségbeli identitással. „Honfitársként” találkozhat azokkal a kézművesekkel, akik más országokban az mesterségét űzik. Ezért volt az hajdanán, hogy a *Wanderlehre*-t, vagyis a „tanítás útját”, a születési ország határain túl kellett végigjárni, ez a legegyszerűbb kézművesek képzéséhez is hozzátartozott.

A mesterség is egy ország, földrajzi határok nélkül, mi választjuk, hozzátartozhatunk. Manapság teljesen normális dologként fogadjuk el, ha egy mexikói és egy indiai filológus leáll egymással vitatkozni, vagy azt, hogy egy japán és egy svéd építész egymás közt, egyenrangú félként véleményt cserél; kulturális elégtelenségként könyveljük el, hogy a kínai és az európai eredetű orvostudomány eddig még nem vált egy, ugyanazon tudás két, egymást kiegészítő aspektusává. Nincs abban semmi

furcsa, hogy a színészek mesterségük közös határain belül találkoznak egymással. Az a furcsa, hogy mindez furcsának tűnik.

Azok, akiknek a figyelmét a Színházi Antropológiában gyakran jelenlévő ázsiai színház monopolizálja, hajlamosak két, további félreértésre. Kifogást emelnek azzal kapcsolatban, hogy e „különböző” és „idegen” színházak tanulmányozása során nem vesszük eléggé figyelembe sem a megfigyelői, sem kulturális kategóriáink szubjektivitását. Úgy vélik, hogy a Színházi Antropológia egy lehetetlen tudományos objektivitásra törekszik.

Nem így van, a nézőpont erősen és kifejezetten objektív, de részrehajló. Azokat a kérdéseket és aggodalmakat vetítjük ki a kutatási területre, amelyek a színházi gyakorlatra és a színészi mesterségre vonatkoznak. A színház kézműveseihez funkcionális objektivitást használunk.

Mások azt hiszik, hogy a Színházi Antropológia azért fordul Kelet felé, hogy megtalálja a Színháznak egy olyan Eredeti Hagyományát, amelynek Nyugaton már nyoma veszett. Szép lenne (talán). Mi azonban a Wanderlehre-ink során egyszerűen megpróbáljuk minél jobban kiszélesíteni és elmélyíteni mesterségünk potencialitásának ismeretét.

A Színházi Antropológia a különböző kultúrákban létezett és létező színpadi magatartást kívánja elemezni? Vagy a színpadi magatartás hatékonyabbá tételéhez akar szabályok felállításával hozzájárulni? A tudósok vagy a színészek felé fordul?

A két perspektíva egymást erősíti. Modellek, visszatérő-princípiumok azonosítása azt is jelenti, hogy a színpadi gyakorlatot egy sor hasznos irányítással látjuk el.

Annak, aki történelemmel foglalkozik, egész biztos, hogy dilemmát okoz az a dialektikus kapcsolat, amely az események nem mindig kibogozható rendje (a kontextus) és a történetírás lineáris, egyszerű rendje (mely a kontextus text-té, szöveggé alakítja) közt áll fenn. Ez számunkra különlegesen fontos kellene hogy legyen, hisz olyan mesterséget űzünk, amely igen kevés látható nyomot hagy maga után, alkotásai pedig gyorsan szétfoszlanak az időben. Olyan gyorsan, hogy mesterségünk *ethos*-a nem tehet szert saját identitásra az ősök szilárd tudata nélkül.

A múlt kultusza nem fontos. Tetteinket azonban az emlékezet irányítja. Az emlékezet révén hatolhatunk a kor felszíne, bőre alá, hogy rátaláljunk azokra az utakra, melyek az eredethez, az első naphoz vezetnek.

Louis Jeuvert-től hangzott el egyszer a következő, igazán világos, ugyanakkor rejtélyes mondat : „Létezik egy magunk által magunkra hagyott örökség”.

Az, hogy az események elbeszéléséhez egy bizonyos szálat, és nem egy másikat választunk, elsősorban etikai felelősség, és csak azután tudományos probléma.

Etika és tudomány: az antik népek mindössze egy szót használtak: *disciplina*.

Egy színészről átlapozza ezt a könyvet, és azt kérdezi tőlem: Mi hasznom van nekem ezekből az elemzésekből, ezekből a példákból, a szokásos, mindig visszatér nevekből ? És hozzáteszi: Száraz. Egyedül dolgozom, egy üres szobában, abban, amit ti Harmadik Világnak, vagy Harmadik Színháznak hívtok. Már így is nap mint nap meg kell küzdenem a saját szárazságommal. Nem ezt várom egy olyan könyvtől, amely a színésztől szól.

Azt válaszolom: Itt megtalálod a csővezetékeket, a kanálisokat, néhány tartályt; viszont minden száraz. A te vized senkitől sem kaphatod meg.

Megkérdezi tőlem: Azt akarod mondani, hogy mindezek nélkül az én vizem, ha van egyáltalán, mocsárrá válik ?

A „mesterség” vagy „technika” szót könnyű banalizálni: elég, ha állandóan ezt ismételtetjük: „Nem ez a legfontosabb dolog.”

Azonban, egy egész kis rész kivételével, a színház *saját értelmének* kutatása nem más, mint a mesterség egyéni, személyes újrafeltalálása.

Igaz, hogy amit „egész kis rész”-nek hívtam, nélkülözhetetlen. Arra a bennünket alkotó részre vonatkozik, amely folytonos homályba borulásra hajlamos, ki van téve a csend, a fáradtság, a sivárság, a

csüggedés hullámainak. Ez egy haldús, sötét tenger, melyet olykor úgy tűnik, elönt a fény, máskor azonban megrémít bennünket, és a só terméketlen keserűségévé változik.

Nem lehet hosszú időn keresztül kibírni, hogy szemünket a csillagokon tartsuk, vagy szívünket a tengerre hagyjuk. Szükség van egy jól megépített hajó hídjára, a gépek zsírára, a hegesztők szikráira. A saját értelem létrehozása azt jelenti, hogy az ember tudja, hogyan kell megkeresnie azt a módot, amellyel ezt az értelmet megtalálja.

Előfordul, hogy két pont közt a legrövidebb út a görbe, az áramlatoktól ide-oda sodort csónak irányja. Ez a könyv a papírcsónak. Az áramlatok a különféle színházak és azok színészeinek mozgásban lévő anyaga, tapasztalatok és emlékezések. A csónak nem egyenes irányvonalat követ, de meghatározott módszer szerint halad.

Ne mutasd ki a fogad, ha nem tudsz harapni.

A technikai precizításra kell koncentrálnom. Csak azzal dolgozhatok együtt, aki elsajátította az önfegyelem művészetét.

Csak a keményfejűekben hiszek.

Az ő számukra írom ezt a „tanulmányt.

Ne higgyétek, hogy hasznát veszitek. Ne higgyétek, hogy meglehettek nélküle.

fordította Jenei Ágnes és Demcsák Katalin



EGY KIÁLTVÁNNYAL KEVESEBB

GILLES DELEUZE

1. A SZÍNHÁZ ÉS KRITIKÁJA

CARMELO BENE¹ így nyilatkozik *Rómeó és Júlia* című darabjáról: „Kritikai kísérlet Shakespeare-ről”. Valójában azonban Bene nem Shakespeare-ről ír; kritikai kísérlete maga is színdarab. Milyennek kell elképzelnünk a színház és a kritika, az eredeti és a levezetett darab közti kapcsolatot? Bene színházának kritikai funkciója van, de mit kritizál?

Sem Shakespeare-t nem akarja „kritizálni”, sem nem „színház a színházban-ról van szó, sem nem paródia, és nem is a darab új felfogása stb. Bene másképp és sokkal újszerűbben jár el. Tegyük fel, hogy elvesz az eredeti darabból egy elemet. Kivon az eredeti darabból valamit. Hamletről szóló darabját már nem Hamletnek nevezi, hanem *Egy Hamlettel kevesebb*-nek, mint Laforgue². Nem osztást végez, hanem kivonást és amputálást. Mindjárt meglátjuk, hogy az már más kérdés, hogyan választja ki az amputálandó elemet. De például amputálja, semlegesíti Rómeót az eredetiben. Most talán felborul az egész darab, mivel ezúttal nem önkényesen választott elem hiányzik belőle, pördül egyet maga körül és a másik oldalára fordul. Ha amputáljuk Rómeót, Mercutio megdöbbenő fejlődésének leszünk tanúi, annak a Mercutioénak, aki Shakespeare darabjában csak lehetőségként szerepel. Shakespeare-nél gyorsan meghal Mercutio, de Benénél nem akar meghalni, nem tud meghalni, nem ér rá meghalni, mert ő áll majd a darab középpontjában.

Tehát elsősorban arról van szó, ahogy egy szereplő kialakul a színpadon. Még a kellékek is az ő sorsát várják, azaz azt a szükségszerűséget, amit a szereplő caprice³-a kölcsönöz nekik. A darabot ugyanakkor a szereplő felépítése, bevezetése, születése, hebegése, variációi, alakulása szövi át. Ez a kritikai színház teremtő színház, ahol a kritika teremtő szerepet játszik. A színházi ember nem szerző, színész vagy rendező. Operátor. Operáció alatt a kivonás, az amputálás műveletét kell érteni, melyet azonban már elfed egy másik művelet, melyből valami váratlan támad és burjánzik el, mint egy protézis esetében: Rómeó amputálása és Mercutio óriási fejlődése, egyik a másikban. Sebészeti precizitású színház. Tehát Bene, amikor eredeti darabot használ fel, nem divatos paródiát akar csinálni belőle, és nem is akarja irodalommal megtoldani az irodalmat. Ellenkezőleg, ki akarja vonni az irodalmat, például kivonja a szöveget, a szöveg egy részét, és megnézi, mi történik. *Azért, hogy a szavak ne alkossanak többé „szöveget”*... Kísérleti színház ez, mely több Shakespeare iránti szeretetről tanúskodik, mint az összes kommentár.

Vegyük például a *S.A.D.E.* című darabot. Itt a sade-i szövegek merev felolvasásából kiindulva amputálja, megbénítja az úr szadista képét, maszturbációs dilire redukálja, miközben a mazochista szolga a színpadon ura hiányosságainak és gyengeségeinek relációjában önmagát keresi, fejlődik, változik, bizonyít, alakul. A szolga egyáltalán nem ura fordított képét veszi fel, és nem is másodpéldánya vagy ellentmondásos identitása: darabról darabra, részről részre alakul, ura semlegesítéséből kiindulva; autonómiáját ura amputálásából meríti.

Végül eljutunk a *III. Richard*-hoz, amelyben Bene színházi elgondolásában talán a legmesszebbre megy. Itt az egész királyi és fejedelmi rendszert amputálja, kivonja, csak *III. Richard* és a nők maradnak meg. De most új fényben jelenik meg az, ami a tragédiában csak lehetőségként volt jelen. A *III. Richard* talán az egyetlen olyan Shakespeare-tragédia, melyben a nők szítják a háborút. És *III.*

I.

BUBIDAN Menj! Menj! Menj! Menj!
A SZAMÁR Nem megyek kaszárnyába.
BUBIDAN Ha nem mész, fogházba kerülsz.
A SZAMÁR Hát akkor fogházba kerülök.
BUBIDAN Gondterhelten. Na mi a rosszabb: a fogház vagy a kaszárnya?
A SZAMÁR Nekem minden kaszárnya fogház.
BUBIDAN Akkor mi legyen: fogház vagy kaszárnya?
A SZAMÁR Elgondolkodva csóválja a fejét.
Fogház? Kaszárnya?
Fogház? Kaszárnya?
Fogház? Kaszárnya?
Fogház? Kaszárnya?
Fogház?
Kaszárnya?
Fogház? Kaszárnya?
Belép a hentes.
HENTES Mi van a számmárral?
BUBIDAN Fogház? Kaszárnya?
A számmár nem tud dönteni.
HENTES Akkor el vele a vágóhídra.
BUBIDAN Na látod: vágóhíd, vágóhíd, menj!

2.

Egy család vacsoránál ül. A karácsonyfán égnek a gyertyák.

FÉRJ a feleségéhez Szalámit?
FELESÉG Szalámit!
FÉRJ a gyerekhez. Te is kérsz szalámit?
GYEREK Mi az a szalámi?
FÉRJ A szalámi számmárhús.
GYEREK Gyűjtsatok meg nekem még egy csillagszórót.
FÉRJ meggyűjti a csillagszórót. Szép, ugye?
FELESÉG Mint egy kis vulkán.
GYEREK Sterntaler. Sterntaler.
FÉRJ Nagyi, kérsz egy kis szalámit?
NAGYI Három aranyfogam van.
FÉRJ Nekem ezüstlemez van a térdemben.
FELESÉG Nekem platina van a koponyámban.
Belép a hentes Jézuskának öltözve.
HENTES Akkor hát megéri, hogy titeket is levágjalak.
Leleplezi magát, levágja a férjet, a feleséget, a nagyt.
Mutatja. Ezüst, arany, platina. És te, gyerek, neked mid van?
GYEREK Honvágyam, honvágyam van, honvágyam van.
HENTES Vegyél a szalámiból!
GYEREK Honvágy! Honvágy!
JÉZUS KRISZTUS kiszáll a jászolból. Apám küldött, hogy váltsam meg a világot.
HENTES Minden ember, aki nem vallja be, hogy egy kicsit fasiszta, az hazudik.
JÉZUS KRISZTUS Ki vagy?
HENTES Először iskolaudvar, kaszárnyaudvar, vágóhíd, aztán temető, én vagyok az éneklő csontkőrfűrész.
Előhozza az MPI-t az adományos zsákból, lelövi Jézus Krisztust. Emberek, most meg van váltva a világ.

Richard a maga részéről nem annyira a hatalmat áhítja, mint azt, hogy újra bevezessen vagy feltaláljon egy katonai gépezetet, a látszólagos egyensúly szétrombolását vagy az állam békéjét kockáztatva (amit Shakespeare Richard titkának, a „titkos szándék”-nak nevez). Azáltal, hogy Bene kivonja az államhatalom képviselőit, megszülethet a harcos alakja a színpadon, minden protézisével, torzulásával, kinövésével, hibájával, minden variációjával együtt. A harcost a mitológiában mindig más eredetűnek tekintették, mint az államférfit vagy a királyt: torz és görbe, mindig kívülről jön. Benénél ez a színpadon történik: a gyermekeiért aggódó, folyvást jajveszékélő harcias nők fel- és lelépésének arányában válik III. Richard szörnyszülőtté azért, hogy felvidítsa gyermekeit, és visszatartsa az anyákat. Esetleges tárgyakból épít össze magának protéziseket, melyeket egy fiókból szed elő. Kicsit olyanná alakítja magát, mint dr. Hyde, színekkel, zörejekkel és kacatokkal. Egy folytonos variációs vonal mentén formálja vagy inkább deformálja magát. Egy nagyon szép „megjegyzés a Nőről” indítja Bene darabját (nem ilyen viszonyban áll már Kleist *Pentesiliá*-jában Achilles, a harcos a Nővel, a paródiával?).

Bene darabjai rövidek; senki nem tudja nála jobban befejezni. Gyűlöli a szöveg minden konstans, örök, vagy permanens elvét: „A színdarab abban a pillanatban kezdődik és ér véget, amikor épp azt teszik”. S a darab a szereplő kialakulásával zárul. Nincs más tárgya a darabnak, mint ennek a kialakulásnak a folyamata, és nem is terjed túl ezen. A születéssel végződik, holott általában az ember élete a halállal szokott befejeződni. Ebből ne következtessünk arra, hogy a szereplőknek van „én”-jük. Éppen, hogy egyáltalán nincs. III. Richard, Mercutio a szolgál, csak metamorfózisok és variációk folytonos sorozatán keresztül születnek meg. A szereplő pusztán a scenikai láncolat, a színek, a fények, a gesztusok, a szavak egészével alkot egységet. Furcsamód gyakran mondják Benéről, hogy nagy színész – bók ez, ami elutasítással, a nárcizmus szemrehányásával párosul. Bene inkább arra büszke, hogy kivált egy folyamatot, melyet ellenőrzése alatt tart; műszerész vagy sebész inkább (ő főszereplőnek mondja magát), mint színész. Egy szörnyet vagy egy gigászt hozni a világra...

Ez sem nem szerzői színház, sem nem szerzői kritika. De ha ez a színház szétválaszthatat-

lanul teremtő és kritikus, mire vonatkozik ugyan a kritika? Bene nem kritizálja Shakespeare-t. Inkább azt mondhatnánk, hogy ha egy XVI. századi angol egy meghatározott képet alkot Itáliáról, akkor egy XX. századi olasz egy olyan képet szegezhet ezzel szembe Angliáról, melyben Shakespeare fogolynak látta magát: a *Rómeó és Júlia* csodálatraméltó, gigantikus kellékei, a szörnyű poharak meg üvegek és Júlia, amint elalszik egy tortában, mindez Lewis Carrolon keresztül láttatja Shakespeare-t, Lewis Carrollt pedig az itáliai komédia fényében (már Carroll is kivonások egész sorát javasolta Shakespeare darabjaira vonatkozóan azért, hogy váratlan lehetőségeket teremtsen). Nem is egy ország vagy társadalom kritikájáról van szó. Azon töprengünk, mire vonatkoznak a kezdeti elvonások. Az adott három esetben a hatalom elemeit – azokat az elemeket, melyek a hatalmi rendszert alkotják vagy reprezentálják –, vonja el, amputálja vagy semlegesíti: Rómeó a családi hatalom, az úr a szexuális hatalom, a királyok és fejedelmek az államhatalom reprezentánsai. De a színházban a hatalom elemei biztosítják egyszerre a tárgyalt téma és a színpadi reprezentáció koherenciáját. Ez ugyanakkor annak a hatalma, amit reprezentálunk, és magának a színháznak a hatalma. Ilyen értelemben a hagyományos színész antik cinkosságot tart fenn a királyokkal és a fejedelmekkel, a színház pedig a hatalommal: ahogy Napóleon Talmával.⁴ A színház specifikus hatalma elválaszthatatlan a hatalom színházi reprezentációjától, méginkább akkor, ha ez kritikai reprezentáció.

Benének azonban más az elképzelése a kritikáról. Ha előszeretettel *amputálja* a hatalmi elemeket, nemcsak a színpadi anyagot változtatja meg, hanem a színház formáját is, mely megszűnik „reprezentáció” lenni, ugyanakkor a színész is megszűnik színész lenni. Egy másik anyagnak és egy másik színházi formának enged szabad folyást, melyek e nélkül az elvonás nélkül nem lettek volna lehetségesek. Fel lehet róni, hogy nem Bene az első, aki a nem-reprezentáció színházát hozza létre. Artaud-t, Bob Wilsont, Grotowskit, a Living Theatre-t fogják felsorolni. Mi azonban nem hiszünk a származás hasznosságában. A kapcsolódási pontok fontosabbak, mint a származás. Bene különféleképpen viszonyul azokhoz, akiket az imént idéztünk. Ahhoz a mozgalomhoz tartozik, amely alapvetően fordított a mai színházon. De csak azzal, amit ő maga talált ki és nem fordítva. És úgy tűnik, hogy kiindulási pontjának eredetisége, minden eljárása mindenekelőtt a következőből ered: a merev hatalmi elemek kivonásából, mely a színház új lehetőségét nyitja meg, egy nem-reprezentatív erő, mely soha nem lesz egyensúlyban.

2. A SZÍNHÁZ ÉS KISEBBSÉGEI

Benét nagyon érdekli a nagy és kicsi fogalma (itt és a következőkben a *francia minor és major*). Tartalommal telíti meg őket. Mi egy „kis szereplő”, mi egy „kis szerző”? Bene azonnal kijelenti, ostobaság egy dolog eleje vagy vége, eredetek vagy végpontok után kutatni. Soha nem az az érdekes, hogy valami hogyan kezdődik vagy hogyan végződik. A közép az érdekes, az, ami középen történik. Nem véletlenül a középén éri el a darab legnagyobb sebességét. Gyakran álmodnak az emberek arról, hogy a nulláról indulnak, vagy újra kezdik, azonkívül félnak a megérkezéstől, hanyatlásuk pontjától. A jövő vagy a múlt fogalmaiban gondolkodnak, ám a múlt, sőt a jövő is *történelem*. Csak a létesülés számít: a forradalmi létesülés, nem a forradalom jövője vagy múltja. „Nem fogok és nem is akarok megérkezni sehova. Nincs megérkezés. Nem érdekel, ki hova érkezik meg. A megérkezés lehet az örület is. Mit jelent ez?” Pontosan középen van a létesülés, a mozgás, a sebesség, az örvény. A közép nem az átlag, hanem a mérték meghaladása. A dolgok a közép által nőnek, ez volt Virginia Woolf elképzelése. De a közép egyáltalán nem azt jelenti, hogy az embernek a saját korában kell lennie, a saját korát kell megtestesítenie, történelminek kell lennie. Ellenkezőleg, a közép által kommunikálnak a legkülönbözőbb korok. Ez nem a történelmi, és nem is az örök, hanem a kortól független, és pontosan ez a kis szerző: jövő és múlt nélkül csak egy útja és egy közepe van, mely által a többi korról és hellyel kommunikál. Goethe kemény leckét adott Kleistnak, amikor elmagyarázta neki, hogy a nagy szerzőnek saját korát kell megtestesítenie. De Kleist javíthatatlanul kicsi volt. – Antihisztorizmus – mondja Bene – Tudja, kérem, milyen embereket kell látniuk az ő századukban, olyanokat, akiket a legnagyobbaknak tartunk, Goethe-ét például nem lehet korának Németországán kívül szemlélni; vagy ha ki is lép saját korából, csak azért teszi, hogy ily módon az örökkévalóságba lépjen. – De az igazán nagyok a kis szerzők, a kortól függetlenek. A kis szerző alkotja az igazi mesterművet. A kis szerző nem interpretálja saját korát. Az ember nem egy bizonyos korhoz tartozik, a kor függ az embertől:

Emberek és a püspök lép be.

PÜSPÖK Egyetek gyerekek, egyetek! Egyetek, egyetek, egyetek és igyátok!

EMBEREK Leöltük Isten bárányát.

Megettük Isten bárányát

Megittuk Krisztus vérét

Mindent megettünk és megittunk

A Jóistenből semmi nem maradt

És ami a szabadságunkból megmaradt

A növekvő hajnali pirkadat

Újra akarjuk festeni

De most hentesvérrel.

HENTES Az imakönyvem még mindig nedves az utolsó iszapcsatától. Mégis: A madonna mindig jó szívvel volt irántam, megcsókolom a rózsafüzért.

FIÚ A tanklancokat, akarta mondani! *Agyonveri a henteset.*

EMBEREK Nagycsütörtök, nagycsütörtök

hogy milyen sötét az éjszaka

nagycsütörtök, nagycsütörtök

amikor végre virágzik a rekettye.

FIÚ *kétségbeesve.* Nem kell új hajnali pirkadat, nem kell új hajnali pirkadat.

1. EMBER Májusi áhitat.

2. EMBER Harci bemutató.

1. EMBER Májusi áhitat.

2. EMBER Harci bemutató.

3. EMBER Tűzijáték, ott, tűzijáték!

Tűzijáték.

FIÚ És aztán az égen világító golyókból egy írás rajzolódott ki. Győztünk, azt lehetett olvasni, hogy győztünk. De ez csak éjjel lehetett. Nappal, amikor ott volt valaki, ugyazezze a felirattá hajlította meg a szívárványt. Ami még a kételkedőkre is nagy benyomást tett és kezdtek elhinni: győztünk.

François Villon, Kleist vagy Laforgue. Nem lenne felettebb érdekes, kis szerzőként olvasni azokat, akiket nagyoknak tartanak, Shakespeare-t például, hogy újra fölfedezhessük, mivé lehetnének? Akkor bizonyos mértékig két ellentétes műveletet végeznénk: egyrészt „nagyságra emelnénk”: egy gondolkodásmódból doktrínát csinálnánk, egyféle életmódból kultúrát, egy eseményből történelmet. Így ámtjuk magunkat elismeréssel és csodálattal, de valójában normalizálódunk. Ez Bene szerint olyan, mint az apuliai parasztok esete: adhatunk nekik színházat és mozit, akár tévét is. Nem arról van szó, hogy sirassuk a régi időket, hanem hogy ellenszegüljünk annak, ahogy kezelik, a történetírásnak, az átültetésnek, amit ráaggattak azért, hogy normalizálják. Naggyá tették. Egyik operáció a másikért, sebészet a sebészet ellen, elképzelhetjük az ellenkezőjét is: a „depotenciál” (francia *minorer*) – a matematikában használatos fogalom –, azt jelenti: bevezetni egy depotenciált módszert vagy a depotenciálás módszerét, hogy felszabadítsuk a létesülés történelemmel szembeni folyamatait. Az életet a kultúrával szemben, a gondolatokat a doktrínával szemben, a jóindulatot vagy az elutasítást a dogmával szemben. Ha látjuk, mi történik Shakespeare-rel a hagyományos színházban, látjuk normalizálással való felértékelését, más megközelítést kell követelnünk, hogy újra megtalálhassuk benne az aktív minoriter erőt. A teológusok

nagyok, de bizonyos itáliai szentek kicsik, „kegyelem általi szentek”: Copertinoi Szent József, a balgák, a szent félkegyelműek, Assisi Szent Ferenc, aki a pápa előtt táncol... Véleményem szerint attól a pillanattól fogva létezik a kultúra, amikor elkezdünk felülvizsgálni egy gondolatot, és nem attól, amikor megvalósítjuk azt. Ha mi vagyunk a gondolat, eltáncolhatjuk Szent György táncát, és a kegyelem állapotába jutunk. Éppen attól leszünk bölcsek, ha kiesünk a kegyelem állapotából. Ha csupán menteni akarjuk magunkat, csak kicsik leszünk a kegyelem hiányában vagy a torzulás által. Ez magának a kegyelemnek a műve, mint Lourdes történetében: tedd, hogy újra legyen kezem, mint ez a



másik... Ám Isten mindig a beteg kezét választja. De hogy fogható fel ez a művelet? Kleist dadog és fogát csikorgatja?

„Nagy”-nak és „kicsi”-nek mondunk nyelveket is; minden korban megkülönböztetünk nagy, világ-, vagy nemzeti nyelveket, köznyelvet és kis népek nyelvét. Így az angol és az amerikai ma nagy nyelvek, az olasz pedig kis nyelv lenne. Olyan társadalmakban, ahol két vagy több nyelvet beszélnek, különbséget tesznek irodalmi és alacsonyabb rendű nyelv között. De nem érvényes ez egynyelvű társadalmakra is? Az olyan nyelveket is nevezhetnénk nagyoknak, melyeknek csekély a nemzetközi jelentősége: ezek a (standardizált) magas fokú homogén struktúrával rendelkező nyelvek lennének, melyek fonológiai, szintaktikai vagy szemantikai természete invariánsaikban, konstansaikban vagy általános fogalmaikban központosítva van. Bene kitalál egy nevetséges nyelvészetet: melyben a francia nagy nyelvnek számít, mert bár elvesztette nemzetközi jelentőségét, nagymértékben egységesített, erős fonológiai és szintaktikai állandókat mutat. Ennek a színházra vonatkozóan is megvannak a következményei: „A francia színházak a hétköznapiság múzeumai, különös és unalmas megkettőződés, mert a beszélt és írott nyelv nevében este még egyszer látjuk és halljuk azt, amit napközben már hallottunk és láttunk. A színházra vonatkoztatva: Marivaux⁵ és a párizsi pályaudvar-felügyelő között nincs egy szemernyi különbség sem, eltekintve attól, hogy az Odéonban nem lehet vonatra szállni”. Az angol más invariánsokra támaszkodik, például mindenekelőtt a szemantikai konstansokra. Mindig a konstansok és homogenitások tesznek nagygyá egy nyelvet: „Anglia egy királytörténet, Gielguld és Olivier, az egykori Klemble és Kean élő másolatai, a Volt egyszer, hol nem volt... monarchiája, ez az angol hagyomány. Röviden: akármilyen különbözőek is, a nagy nyelvek a hatalom nyelvei. Szembe lehetne állítani velük kis nyelveket, például az olaszt („a mi országunk fiatal, még nincs nyelve”). És már nem is marad más választás. A kis nyelveket *kontinuus variabilitású nyelvekként* kellene leírni, bármilyen dimenzióban: fonológiai, szintaktikai, szemantikai vagy akár stilisztikai szempontból. Egy kis nyelvnek csak minimális strukturális konstansai és homogenitásai vannak. Mégsem nyelvjárások zagyvaléka, mivel *szabályai* egy kontinuum felépítésében állnak. A kontinuum variáció valóban minden hangzó és nyelvészeti alkotórészre vonatkozik, az általános kromatika egy módján. Ebben a tekintetben színháznak vagy „színjáték”-nak mutatkozik. De éppen ezért, természetüknél fogva nehéz szembeállítani nagy és kis nyelveket egymással. Mindenekelőtt Franciaországban tiltakoznak az angol vagy az amerikai nyelv imperializmusa ellen. De ennek az imperializmusnak épp az a következménye, hogy egyetlen nyelvet sem munkálnak meg belülről kifelé olyannyira az ezt használó kisebbségek, mint az angolt vagy az amerikai. Csak nézi az ember, hogy az anglo-ír Synge⁶ mennyire megmunkálja az angolt, ráerőszakol egy egérutat vagy egy folytonos variációs vonalat: „the way...”. És kétségkívül nem azonos módon munkálják meg a kisebbségek az amerikai; gondoljunk csak a feketék angoljára vagy a gettó-angolra. Mindenesetre nincs olyan imperiális nyelv, melyet ne vájtak volna ki és ne jártak volna át ama inherens és folytonos variációs vonalak, azaz a minoriter használati módok. Tehát a kis és nagy nem annyira különböző nyelveket ír le, mint ugyanazon nyelv különféle használatát. Kafka, a németül író cseh zsidó, minoriter nyelvhasználója a németnek, ennél fogva műve jelentős nyelvi mestermű. Általánosabban: a német nyelv kisebbségi megmunkálásáról van szó az osztrák nagybirodalomban. Ebből kiindulva azt lehetne mondani, hogy vannak nyelvek, melyek jobban, és vannak, melyek kevésbé alkalmasak a minoriter használatra. A nyelvészeknek gyakran meg lehetőségen kétes elképzelésük van a vizsgált tárgyról. Azt állítják, hogy jóllehet minden nyelv heterogén keverék, de csak akkor vizsgálható tudományosan, ha egy homogén és konstans alrendszer ki vonatolunk belőle: egy dialektust, egy nyelvjárást, egy gettónyelvet, ezek után pedig ugyanazoknak a feltételeknek kell alávetnünk, mint az állandó nyelveket (Chomsky). Ennek következtében az adott nyelvet befolyásoló variációkat külsőnek vagy a rendszeren kívülállónak vagy két rendszer keverékének tekintik, melyek önállóan homogének lennének. De talán az állandóság és a homogenitás ezen feltétele már az adott nyelv bizonyos használatát is előrevetíti: a *major* használatot, mely a nyelvet hatalmi viszonyként és hatalmi indexként kezeli. Néhány nyelvész (m. e. William Labov) olyan variációs vonalakat tett szabaddá, melyek minden nyelvben megtalálhatók, a nyelv összes alkotórészére vonatkoznak, és újfajta, immanens szabályokat alkotnak. Nincs olyan homogén rendszer, melyet ne munkált volna meg egy immanens, folytonos és szabályozott variáció: így tehát minden nyelvnek van minoriter használata, további kromatikája, fekete angolja. A folytonos variabilitást nem lehet sem a kétnyelvűséggel, sem a dialektusok keveredésével magyarázni, csak a nyelv mélyén lakozó teremtmő

Emberek különféle színű zászlókkal.

MINDNYÁJAN Hogy lobog, hogy lobog.
SÁRGÁ ZÁSZLÓ Sárga zászló vagyok.
KÉK ZÁSZLÓ Kék zászló vagyok.
ZÖLD ZÁSZLÓ Piros zászló vagyok.
KÉK, SÁRGÁ, FEKETE, PIROS ZÁSZLÓ Színvak, színvak.
FEKETE ZÁSZLÓ Fekete zászló vagyok.
PIROS ZÁSZLÓ Piros zászló vagyok. És ez a szél.
SZÉL Tegnap Moszkvában jártam.

Mondom: Tegnap Moszkvában jártam!
Holnap Párizsban leszek, holnapután Madridban.
Két nap múlva, valószínűleg, de nem akarom
elkötelezni magam, újra itt leszek!
Aztán Prága, Varsó, Osló, Murmansk
és aztán bele a légészakabbi keleti zónába:
Kamcsatka,
Kamcsatka.
Aztán Tokió, New York. Pár nap múlva, de nem
akarom elkötelezni magam, megint itt leszek. Aztán
nyomás Rómába, előtte Münchenbe és a szép
Svájcba:
Eiger-Jungfrau-Mönchsmasszívum. Róma után aztán
a Szahara. Csak némi ellenállás, csak száraz
homokhullámok a földről. Valószínűleg tevének fogok
ott lovagolni.
Vagy, még nem tudom, talán egyszerűen lekanyarod-
dom: Izrael, Izrael. És aztán, akinek nem tetszik, ne
figyeljen most ide, aztán nyomás a Kelet. De teljes
erőből. Háremek!
Nem tudom, hogy visszajövök-e.
De ha kifogyok a szuszából, akkor bizonyára vissza
fogok jönni.
Igen, visszajövök. Itt a muskátlik,
igen, például a muskátlik, például a
a napfényben álló búzaszálak.
Például, ti zászlók. Igen, szeretem mindezt.
Vagy az öregasszony, aki három lekváros üveggel
elmegy az őszereshez. Igazán szeretem ezt.
Szeretem fekete-fehér kockás fejkendőjét, szeretem az
orvost, aki tüdőpanaszait gyógyítja, mert ő is piros
muskátlit nevel rendelője ablakpárkányán. Szeretem a
villamosok sárgáját, szeretem csattogásukat,
szeretem a körtéfkákat és a galagonyát, szeretem a
sárga cserebogarat, szeretem a szürke gránitot. Ha
igaz, akkor ez a föld legősibb köze. Ha nem igaz,
akkor rossz könyveket olvastam. Szeretem a rossz
könyveket és azokat tarthatom meg igazán. Már
Ausztráliában is voltam. Valószínűleg újra elmegyek
oda. Csak az óceán átugrása, a víz untat. A kerekhez
való efajta illeszkedés, mindig azt akarni, hogy hori-
zont legyen, igazodva a hajnali pirkadathoz, igazodva
a vörös napnyugtához, igazodva a...

Esik az eső.

KÉK ZÁSZLÓ Ott, ott, egy esőcsepp, ahogy a víz felcsap a
szélre. Ott van a vádaskodó, ő és már nem fog
felelkezni.

ZÖLD ZÁSZLÓ A macskakő az macskakő.

PIROS ZÁSZLÓ Mi is úgy lógunk a zászlótartón, mint a
nedves lepedők.

SÁRGÁ ZÁSZLÓ A szarvassó nem hamuzsír.

erővel, amennyiben van minoriter használata.
Bizonyos tekintetben ez a nyelv „színháza”.

3. A SZÍNHÁZ ÉS NYELVE

Nem anti-színházról van szó, nem is színház
a színházban-ról, vagy a színház tagadásáról.
Bene viszolyog az avantgarde minden formájá-
tól. Egy sokkal precízebb eljárásról van szó: a
hatalmi elemek kivonásával, kihúzásával kezd-
jük a nyelvben és a gesztusokban, a reprezentá-
cióban és a reprezentáltban. Még csak negatív
eljárásnak sem mondhatjuk, amennyiben ez
már pozitív folyamatokat feltételez és vált ki.
Tehát lerövidül és megcsönkul a történet, mert
a történet a hatalom időindexe. Megszűnik a
struktúra, mert ez a szinkron-index, invariánsok
kapcsolatainak együttese. Kivonjuk a konstans,
stabil elemeket, mert ezek a *major* használat-
hoz tartoznak. Amputáljuk a szöveget, mert a szöveg
egyszerre jelenti a nyelv uralmát a beszéd fölött,
melyet még mindig az invariancia és a homoge-
nitás táplál. Kihúzzuk a dialógust, mert a dialó-
gus hatalmi elemeket visz a beszédbe és azokat
cirkuláltatja: mindig felszólítanak, hogy beszél-
jünk kodifikált körülmények között (amelyben a
nyelvészek dialogikus univerzálékát vélnek föl-
fedezni). Stb. Stb. Ahogy Franco Quadri mond-
ja, ha a dikciót és a cselekményt is kihúzzuk: a
playback elejétől fogva kihúzás. De mi marad
még? Minden megmarad, de új fényben, új tó-
nusokkal és gesztusokkal. Egy példa: azt mon-
dani: „esküszöm”, mást jelent a bíróság előtt,
mást egy szerelmi jelenetben és megint mást, ha
egy gyerek szájából hangzik el. És ez a variáció
nemcsak a külső szituációt, a pszichés intoná-
ciót módosítja, de a jelentés, a szintaxis és a
jelenség bensejét is. Tehát végigvezethetünk
egy kijelentést minden olyan variáción, melyek
a legrövidebb idő alatt módosítják azt. A kije-
lentés akkor már csak saját variációinak össze-
ge, mellyel kikerül minden hatalmi apparátust,
mely rögzíthetné, és minden állandósítást meg-
hiúsít. Tehát meg lehet szerkeszteni az „eskü-
szöm” kontinuitását. Tegyük fel, hogy Lady An-
na azt mondja III. Richardnak: „undorodom
tőled”. Ez a kijelentés más, ha egy asszony csa-
takiáltásáról van szó, más, ha egy gyerek fel-
kiált egy béka láttán, vagy egy fiatal lány kijelen-
tése esetében, mely elárulja szolgálatkész, sze-
retetteljes szánalmát... Lady Annának keresztlül
kell mennie mindezek a variációkon, harcos
nőként fellépnie, kisgyerekké visszaalakulnia,

fiatal lányként újjászületnie, mindezt egy kontinuum variációs vonal mentén, a lehető legrövidebb idő alatt. Bene szüntelenül olyan vonalakat húz, amelyeken pozíciók, regressziók és újjászületések kapcsolódnak össze. A nyelv és a beszéd folytonosan variálódik. Innen a playback rendkívül sajátos használata Benénél; a playback irányítja és szabályozza a variációk amplitudóját. Szemet szúr, hogy Bene színházában nincs dialógus, mert egyidejű vagy egymást követő, egymásra tolódó vagy átültetett hangok mozognak a variációnak ebben a tér-idő kontinuitásában, egyféle Sprechgesangot képezve. Az énekben az a fontos, hogy tartsuk a hangmagasságot, a *Sprechgesang*-ban, énekbeszédben ellenben megszakítjuk, eséssel vagy emelkedéssel kilépünk belőle. Ennek következtében nem a szöveg számít, az egyszerűen a variációk nyersanyaga lesz. Sőt, a szöveget föl kell tölteni nem-textuális és mégis immanens indikátorokkal, amelyek *nem kizárólag szcenikai természetűek* és műveleti jelekként működhetnek, és minden egyes alkalommal kifejezhetnék a variánsoknak azt a skáláját, melyet a kijelentés végigjár. Akárcsak a zenei partitúrában. Így Bene a maga részéről olyan írásmódot használ, mely sem nem irodalmi, sem nem színházi, hanem ténylegesen operációs, mely rendkívül nagy és szokatlan hatást gyakorol az olvasóra. Nézzük meg ezeket az műveleteket, melyek a *III. Richard*-ban sokkal több helyet foglalnak el, mint maga a szöveg. Bene egész színházát látni kell, de olvasni is, bár a szöveg alapján véve nem lényeges. Ez nem ellentmondás. Inkább egy partitúra olvasásához hasonlít. Bene tartózkodásának – Brecht bőbeszédűségével szemben – a következő a magyarázata: Brecht rendkívül széleskörű „kritikai beavatkozást” vázolt fel, de ez a beavatkozás a „papíron és nem a színpadon” történik. A teljes kritikai beavatkozás azonban abban áll, hogy 1. kihúzzuk a stabil elemeket, 2. mindent kontinuum variációkba ültetünk, 3. és mindent mollba (franciául *mineur*) transzponálunk (így működnek a műveletek a „legkisebb” intervallum eszményének megfelelően).

Milyennek kell elképzelnünk egy ilyen folyvást variálódó nyelvhasználatot? Különbözőképp lehetne kifejezni: legyünk kétnyelvűek, *de* egy és ugyanazon nyelven; legyünk idegenek, a saját nyelvünkön *azonban* dadogjunk, *ám* úgy, hogy ne csak a beszéd, de a nyelv maga is dadogni kezdjen. Bene hozzáfűzi: a saját fülünkbe beszéljünk, *de* a nyílt téren, a nyilvánosság előtt... Ha definiálni akarjuk Bene munkáját, meg kell próbálnunk minden ilyen képletet önmagában szemlélni, nem a függőségre figyelni, hanem a korábbi és a kortárs törekvésekhez való kapcsolódásra és a találkozási pontokra. A kétnyelvűség csupán utat mutat nekünk. Mert aki kétnyelvű, az átvált egyik nyelvről a másikra, az egyiket *majorként*, a másikat *minorként* tudja használni. Akár több nyelv vagy dialektus heterogén keverékét is lehet használni. A mi esetünkben azonban arról van szó, hogy egy és ugyanazon a nyelven legyünk kétnyelvűek. Saját nyelvünket kell alávetnünk a variációk heterogenitásának. Ezen belül ki kell alakítanunk egy minoriter használatot, és el kell törölnünk a nyelvből a hatalom vagy a többség elemeit. Mindig kiindulhatunk a külső szituációból: mint Kafka, a németül író cseh zsidó esetében vagy Beckett, a franciául és angolul költő író esetében, vagy Pasolininél, aki az olasz legkülönbözőbb dialektusait használja. De Kafka a németben, mint egy egérutat, meghúz egy kontinuum variációs vonalat, Beckett dadogásra bírja a franciát, akárcsak Jean-Luc Godard, de másképpen, ugyanígy Gherasim Luca megintcsak más módon, Bob Wilson suttogásra és mormogásra készíti az angolt (mert a suttogás nem a gyenge intenzitásból származik, éppen ellenkezőleg, a meghatározhatatlan fokú intenzitás jele). A dadogás képlete épp olyan hozzátétőleges, mint a kétnyelvűségé. A dadogás általában beszédzavar, de a nyelv dadogásra bírása valami egészen más. Ehhez a nyelvet, minden belső elemével együtt – legyen az fonológiai, szintaktikai vagy szemantikai elem – a folytonos variáció működésének kell alávetni. Véleményem szerint Gherasim Luca Franciaország és minden idők egyik legnagyobb költője. Ezt bizonyára nem román származásának köszönheti, de beépíti származását, hogy a francia nyelvet belülről kényszerítse dadogásra, hogy a dadogást ne csak a beszédbe, hanem magába a nyelvbe vigye bele. Olvassuk el vagy hallgassuk csak meg „*Passionément*” című költeményét, amely hanglemezen és a *Le chant de la carpe* című kötetben (Párizs 1973) jelent meg. Még soha nem érte el senki a nyelv ilyen intenzív használatát. Gherasim Luca nyilvános felolvasása egyedülálló és elragadó színházi esemény. Tehát a saját nyelvünkön idegennek lenni... Ez nem azt jelenti, hogy úgy beszéljünk franciául, mint egy író vagy egy román, sem Beckettnél, sem Lucanál nem erről van szó, hanem a nyelvbe, ha azt tökéletesen és tisztán beszéljük, beiktassuk ezt a variációs vonalat, mely idegenné tesz *saját* nyelvünkben, vagy az idegen nyelvből egy saját nyelvet teremtsünk vagy a saját nyelvünkbe az immanens kétnyelvűséget saját idegenség gyanánt vezessük be. Újra és újra visszanyúlni Proust képletéhez: „A szép könyveket egyfajta idegen nyelven írták”. Vagy fordítva egy Kaf-

FEKETE ZÁSZLÓ Hát ez meg hogy jutott az eszedbe?

SÁRGA ZÁSZLÓ Csak úgy tudom.

ZÖLD ZÁSZLÓ A kézilabdások szemszögéből nagyon érett nemzet vagyunk.

SÁRGA ZÁSZLÓ Egykor alsószoknya voltam. A hölgy, aki viselt, egy mozdonyvezető jegyese volt. A vonat, amit a mozdony húzott, mindig késett. *Az izgatottságtól dadogni kezd.* Ezért a rózsák, amiket a mozdonyvezető hozott, mindig elhervadtak. Sohasem alakult másként. Ők ketten mégis összeházasodtak. De én nem voltam ott. A mosógépben lapultam. *Nem dadog.* Ilyen az élet. Az anyakönyvi hivatalban vannak, igent mondanak: És otthon dübörög a bádogdob. De a virágok aztán már nem hervadtak el, mert a mozdonyvezető, aki szeretett operába is járni, nem vett több virágot. A virágok vigasztalására.

MINDNYÁJAN Hogy lobog, hogy lobog!

SZÉL Én vagyok a szél.

KÉK ZÁSZLÓ Mielőtt kékre festettek, hófehér lepedő voltam. Voltak férfiak, akik bonbont hoztak, voltak férfiak, akik üres kézzel jöttek, mások hozták a fogkeféjüket is. Mégis minden alkalommal véget ért egy nap. Gyertyák és füstölőpálcák égtek.

FEKETE ZÁSZLÓ Mindig fekete voltam, mint a szurok a tetőfedő lemezen.

A zöld zászló nevet.

Mit vihogsz úgy?

ZÖLD ZÁSZLÓ Egy hangya mászik fel a zászlótartón.

FEKETE ZÁSZLÓ Ha hangya lennék, megharapnának.

KÉK ZÁSZLÓ Az ég kékje, ott, az én színem, ott az én színem, az ég kékje.

PIROS ZÁSZLÓ Csak lobogni, mindig csak lobogni. huszonhárom, huszonkettő, *gondolkodik*, huszonegy, húsz, tizenkilenc. Nekünk is harcolnunk kellene egy tanítási napért!

SÁRGA ZÁSZLÓ Aknák a Föld gyomrába. Így bányásszák a köszenet. Ha a Föld megszabadul a köszéntől, akkor a bányászok is megszabadulnak a köszéntől. És a bányászok kizsákmányolói új tartalmat fognak keresni a vízben, levegőben, a földben.

PIROS ZÁSZLÓ A kizsákmányolásból származó aknákból és lyukakban fogunk ülni. A föld szivacs, levegővel töltötték talán, és pumpával, mely a levegőt fújja.

KÉK ZÁSZLÓ Gondolod, vannak pumpák?

PIROS ZÁSZLÓ Ha még van levegő, akkor pumpa is van, ami a levegőt fújja. Így van.

Belép a fúvószenekar, indulót játszik és egy szamarat hajt maga előtt.

A SZAMÁR Eltaposnak.

PIROS ZÁSZLÓ Zuboly, Zubolykám!

SÁRGA ZÁSZLÓ Lélegzést hallani, csönd, ha minden csöndes, akkor lélegzést hallani.

KÉK ZÁSZLÓ Csönd!

ZÖLD ZÁSZLÓ Csönd!

FEKETE ZÁSZLÓ Mindig olyan fekete voltam, mint a szurok a tetőfedő lemezen.

PIROS ZÁSZLÓ Zuboly, Zubolykám!

A SZAMÁR Eltaposnak.

EGY FÚVÓSZENÉSZ Félelem a pirostól, félelem a sárgától, félelem a zöldtől.

A SZAMÁR Eltaposnák. Félelem a fekete zenétől.

A zene egész hangos.

ka-töredék: *A nagy úszó* (aki egyáltalán nem tudott úszni): „Először meg kell állapítanom, hogy itt nem a hazámban vagyok, és minden törekvésem ellenére egyetlen szót sem értek abból, amit itt beszélnek.” Ezek tehát azok az önkéntes és véletlen találkozási pontok, amelyek Benét azokhoz fűzik, akiket már idéztünk, és csak oly módon van érvényességük, ahogy Bene a saját eljárásait megtervezi, hogy saját nyelvét dadogásra, suttogásra, és variációkra bírja, és azt minden elemében fokozza. Az összes nyelvi és hangzó komponens, melyekben a nyelv és a beszéd elválaszthatatlanul összefonódik, kontinuos variációnak veti tehát alá. Ez nem marad azonban hatástalan a többi, nem-nyelvi alkotóelemre nézve, mint a cselekvés, szenvedélyek, gesztusok, testtartás, kellékek stb. Mert nem lehet a nyelv és a beszéd elemeit, megannyi más belső variánsként anélkül kezelni, hogy a külső variánsokhoz való váltóhatásában ne ültetnénk egy és ugyanazon folytonosságba, egy és ugyanazon folytonossági folyamba. Egy és ugyanazon mozgásban a nyelv arra irányul, hogy kikerülje az öt strukturáló *hatalmi* rendszert és az *uralmi* rendszer cselekményét, amely szervezi. Corrado-Augias egy szép cikkben kimutatta, hogyan kapcsolódik össze Benénél a nyelv „afáziája” („suttogott, dadogott vagy darabjaira tört dikció, alig kivehető vagy teljesen szédítő hangzatok) illetve a dolgok és gesztusok akadályoztatása” (jelmezek, melyek akadályoznak a mozgásban ahelyett, hogy elősegítenék, kellékek, amelyek zavarják a mozgást, túlságosan szaggatott vagy rendkívül gyengéd gesztusok). Így például az örökké lenyelt és kiköpött alma a *Salomé*-ban, a folyton-folyvást leeső jelmezek, melyeket állandóan a helyükre kell tenni; újra és újra a használati tárgy, amely az asztalt (mely útban van ahelyett, hogy biztos felületként szolgálna) leszedi ahelyett, hogy megterítené. A tárgyakat mindig inkább le kell győzni, mint használni. Vagy az állandóan késleltetett kopuláció a *S.A.D.E.*-ban és méginkább a szolga, aki belezavarodik átváltozásai sorozatába, útjában van saját magának, mert nem *uralhatja* saját *szolga* szerepét, és a *III. Richard* elején Richard, aki örökké elveszti egyensúlyát, meginog és lecsúszik a fiókosszekrény mellől, aminek támaszkodik...

4. A SZÍNHÁZ ÉS GESZTUSAI

Azt kellene tehát mondanunk, hogy az afázia és az akadályozás valamennyi kettős elve olyan erőviszonyokat leplez le, ahol minden test útjában áll egy másiknak, és minden akarat a mások akaratát gátolja? De van itt még valami más is, több; mint az ellentétek játéka, mely figyelmünket a hatalom és az uralom rendszerére tereli. Az örökös akadályoztatás következtében ugyanis kontinuus variációba kerülnek a gesztusok és a mozdulatok, mindegyik a többihez képest és önmagában, ahogy a hangok és a lingvisztikai elemek eltolódnak a variáció közegébe. III. Richard gesztusai örökösen elerőtlenednek, nővétlanná válnak az esés vagy felemelkedés, a lecsúszás következtében: gesztusai gesztusok az örökös pozitív egyensúlytalanságban. A levetett és újra felvett ruha, mely lehull és fölemelik, olyan, mint a ruha variációja. Vagy a virágok variációja, mely Benénél olyan nagy szerephez jut. És valóban, nagyon kevés ütközés és ellentét van Bene színházában. Elképzelhetnénk olyan eljárásokat, melyek dadogást eredményeznek úgy, hogy a szavak ellentmondásba keverednek, vagy a fonémákat szembeállítjuk egymással, vagy akár úgy, hogy különböző dialektusokat ütköztetünk. De Bene nem él ezekkel az eszközökkel. *Stitusa* szépsége inkább abban áll, hogy dallamos vonalak felépítésével éri el a dadogást, és ezek a vonalak domináns ellentétek rendszerén keresztül kivezetik a nyelvet. Ugyanez érvényes a színpadi gesztusok *bájára* is. Ebből a szempontból figyelemreméltó, hogy haragos nők, sőt még a kritikusai is szemére vetették a női test ábrázolását, szexizmussal és fallokráciával vádolták. A *S.A.D.E.* tárgy-nője, a pucér fiatal lány minden metamorfózison keresztülmegy, amire a sade-i úr kényszeríti, különféle használati tárggyá változik: ám valójában keresztezi ezt a metamorfózist, soha nem veszíti el méltóságát, gesztusait egy variációs vonal mentén fűzi fel, így bújik ki az uralom és a befolyás alól, végig megőrizve báját. Dicséret annak a színésznőnek, aki eljátszotta ezt a szerepet Párizsban. Bene színháza sohasem az erő- és oppozíciós viszonyok mentén bontakozik ki, jóllehet tagadhatatlanul „kemény” és „kegyetlen” színház. Az erő- és oppozíciós viszonyok sokkal inkább önmaguk kivonását, kihúzását, semlegesítését szemléltetik. Benét nem igazán érdeklik a konfliktusok, azok egyszerűen a variáció hordozói. Bene színháza kizárólag azokból a variációs viszonyokból bontakozik ki, melyek kiiktatják az „urakat”. – A variációnál a gyorsasági viszonyok, illetve ezeknek a viszonyoknak a módosulása számít, amennyiben a változó együtttható mértékében kiváltják a gesztust és a kijelentéseket egy transzformációs vonal mentén. Bene szövege és gesztusai ebben a tekintetben zeneiek: a sebesség módosulása minden olyan formát deformál benne, mely nem engedi, hogy kétszer megismételjük ugyanazt a gesztust vagy ugyanazt a szót úgy, hogy különféle korjellemzőket ne kapnánk. Ez a folytonosság vagy váltakozás zenei képlete. Azok a „műveletek”, amelyek Bene stílusában és rendezésében működnek, éppen olyan sebességdiktátorok, amelyek már nem tartoznak a színházhoz, bár nem külsődlegesek számára. Bene valóban megtalálta azokat az eszközöket, amelyeket tökéletesen ki tud fejteni darabjai „szöveg”-ében anélkül, hogy a szöveghez tartoznának. A középkori fizikusok egy mozgó tárgy különböző pontjai közötti sebesség eloszlására vagy egy tárgy különböző pontjai közötti intenzitás eloszlására vonatkozóan *difformált* mozgásokról és tulajdonságokról beszélnek. A formának a sebesség és a sebesség variációi alá rendelése, a tárgy alárendelése az intenzitásnak vagy az affektusnak, az affektusok intenzív variációja számunkra két lényeges célt szolgál a művészetekben. Bene ahhoz a mozgalomhoz tartozik, amely a kritikát átviszi a formára és a tárgyra (a „téma és az „Én kettős értelmében). Valódi affektusok és semmi tárgy, valódi sebesség és semmi forma. De hogy ezt megismételjük: ami számít, az Bene számára a specifikus eszközöket, ezt a célt megvalósítani: a variációs kontinuitás. Ha ő a kegyelmet a kegyelem nélküliség mozgásával (a „szent félkegyelműek”, akiket szeret) azonosítja, úgy csak a difformitás minőségi formáit akarja a mozgásnak és a minőségnek alárendelni. Bene színházában benne van Nicolas Oresme⁷ egész geometriája, a sebesség és az intenzitás, az affektus geometriája.

Bene filmjeiben nem a színházat filmesíti meg. A mozi valószínűleg nem ugyanazt a variációs sebességet használja, mint a színház, és a nyelv illetve a gesztus variációjának egészen más a viszonya. Különösen a mozinak az a lehetősége, hogy közvetlenül egyféle vizuális zenét állítson elő, mint ha először a szemünk érzékelné a hangot, míg a színház nem képes megszabadítani a fület az elsőbbségtől, mivel még a cselekvéseket is először halljuk. (Már a *Notre Dame* színházi változatában is

SZÍNHÁZ

A JÓISTEN A Föld lapos! A lap forog!
EMBEREK Gyerünk rá. Gyerünk rá.

1. NŐ Gyermekehez. Ott, azok a csillagok!

1. FÉRFI Gyermekehez. Az a Hold!

2. NŐ Gyermekehez. Ott most süt a Nap!

GYEREK Nap, a Nap, a Nap.

2. FÉRFI Fák nőnek az égbe.

A JÓISTEN A Föld lapos!

A földlap forog!

EMBEREK Menjünk rá! Menjünk rá!

A zsinórpadlásból szögesdrótkerítés.

1. NŐ a kerítés túlsó oldalán álló gyermekehez. Te ott, én itt.
te ott, én itt.

2. NŐ Gyermekehez. Szaladj, gyermekem, szaladj, a lap
forgásirányával szemben, aki nem tud menni, az ele-
sik, az leszorítják a forgó lapról a szögesdrótra.

A JÓISTEN A Föld lapos.

A lap forog.

EMBEREK Menjünk rá. Menjünk rá.

1. NŐ Beszorulok a szögesdrótra.

2. NŐ Beszorulok a szögesdrótra.

1. FÉRFI Esik az eső. Beszorítják a szögesdrótra.

2. FÉRFI Havazik. Beszorítják a szögesdrótra.

1. GYEREK Három év múlt Húsvét óta. Beszorítják a
szögesdrótra.

A JÓISTEN A Föld lapos.

A lap forog!

2. GYEREK Gyerünk rá. Beszorítják a szögesdrótra.

A JÓISTEN A Föld lapos.

A lap forog!

Csönd!

Forog még a lap?

Forog még a lap?

Forog még a lap?

A SZAMÁR Ia! ia! ia!

VÉGE

fordította Joó Vera



olyan eszközöket keresett Bene, melyek által a színház túllép a szavak elsőbbségén, és eléri a cselekmény közvetlen érzékelését: „A közön-
ségnek üveg mögül kellene követnie az esemé-
nyeket, semmit sem hallana, csak ha az egyik
színész kegyeskedne kinyitni egy kis abla-
kot...””) A színházban, akár csak a moziban, az a
fontos, hogy a két variációnak nem kell párhü-
zamosan futnia. Így vagy úgy *egymásba kell ül-
tetni őket*. A gesztusok és dolgok, a nyelv és a
tónusok folytatódó variációi megszakíthatják
egymást, ellentmondhatnak egymásnak és ke-
resztezhetik egymást. Éppígy kell folytatódnia
mind a kettőnek, *egy és ugyanazt a kontinuitást
képeznie*, mely aztán filmes, színházi, zenei stb.
lesz. Bene filmjei különleges tanulmányokat
igényelnének. De hogy a színháznál maradjunk,
vizsgáljuk meg, hogy jár el Bene legújabb
darabjában, a *III. Richard*-ban, amelyben a
legmesszebbre merészkedik.

A *III. Richard* bevezető része két variációs
vonalon alapszik, melyek egymásba kapcsolód-
nak és egymásra vonatkoznak, de elkülönülnek.
Richard gesztusai állandóan csúsznak, folyam-
atosan síkot váltanak, örökké elerőtlenednek,
majd ismét feltöltődnek; a szolgálólány gesztu-
sai összekapcsolódnak az övéivel, paródia a
Buckingham Palace-ben. De a grófnő hangja is
folyton színt vált, végigjárja az anya minden va-
riációját, miközben Richard hangja lallázik, és
egy „barlanglakó hangjává” válik. Ha a két var-
iáció még hozzávetőlegesen különválnak, mint
két kontinuitás, melyek keresztezik egymást, ez
azért van, mert Richard még nem alakult ki a
színpadon. Itt, a kezdetben még sok mindent
meg kell találnia, az előtte álló kialakulás ele-
meit a fejében és a dolgokban egyaránt. Még
nem lett a félelem, a szeretet és a szánsalom tár-
gyává. Még nem döntött „politikai útját” ille-
tően, még nem hágott fel a harci gépezetre. Még
nem érte el „saját” kegyelme kegyelmen kívü-
liségét, formája difformitását... De így alakul
Richard a szemünk előtt a Lady Annával való
nagy jelenetben. Bene nem parodizálja Sha-
kespeare fenséges jelenetét, melyet gyakran
túlzással vagy valószínűtlenséggel vádoltak,
hanem a sebesség vagy a variációs fejlődés
mértékének megfelelően megsokszorozza, me-
lyek a kialakulás egyetlen kontinuitásában
(nem reprezentációs egység) egyesülnek. 1.
Richard, vagy épp az a színész, aki Richardot
játssza, kezdi „felfogni”. Kezdi megérteni saját
gondolatát és gondolatának eszközeit. Először a

komód fiókjaiban kutat, melyekben gipszmaszkok és protézisek vannak, az emberi test minden szörnyűsége. Kiveszi és elejti őket, újabbakat vesz elő, kipróbálja őket, elrejt Anna elől, hogy aztán diadalmasan ezekkel ékesítse fel. Megéli a *csodát*, ami által az ép kéz éppúgy görcsbe rándul és kicsavarodik, mint a béna. Kiépíti politikai álláspontját, kialakítja difformációit, harci gépezetét. 2. Lady Anna a maga részéről belemegy ebbe a különös cinkosságba Richarddal: sértegeti és gyűlöli Richardot, már amennyire szilárdan rendelkezik a „formájával”, de minden deformáció láttán kijön a sodrából, immár szerelmes és készséges. Mintha Annában is új szereplő alakult volna ki, mely saját variációját Richard variációja láttán méri fel. Azzal kezdi, hogy meghatározhatatlan módon segít Richardnak a protézisek keresésében. És egyre inkább, egyre gyorsabban követeli ő maga is a szerelem deformációját. Hozzámegy egy harci gépezethez ahelyett, hogy függőségben és az állami apparátus hatalma alatt maradna. Ő maga is egy olyan variációba kezd, amely frigyre lépett Richard variációjával, és eközben megállás nélkül vetkőzik és felöltözik, regresszív-progresszív ritmusban, mely válasz Richard szubtrakció-konstrukciójára. 3. És kettőjük hangi variációja, a fonémák és tonalitások egy egyre szűkülő vonalat alkotnak, mely belehurkolódik a gesztusokba és visszafordul. A nézőnek követnie kell a célt, a kezdet hebegését és bukdácsolását, nemcsak megérteni, hanem hallani és látni is: a gondolat láthatóvá és érezhetővé, a politika erotikussá válik. Akkor nem lenne többé két egymást keresztező kontinuitás, csupán egyetlen kontinuum, melyben a szavak és a gesztusok a transzformációban a variánsok szerepét játszanák... (elemezni kellene a darab lefolyását és a remek befejezést: ahol jól látható, hogy Richard számára nem egy államapparátus meghódításáról, hanem egy egy harci gépezet kiépítéséről van szó, mely szétválaszthatatlanul politikus és erotikus egyszerre.)

5. A SZÍNHÁZ ÉS POLITIKÁJA

Tegyük fel, hogy Bene csodálói bizonyos mértékig egyetértenek abban, ahogy megpróbáltuk meghatározni a színház funkcióját: kiiktatni a konstansokat és az invariánsokat, nemcsak a nyelvben és a gesztusokban, hanem a színházi reprezentációban is, valamint abban, amit a színpadon reprezentálnak; tehát mindent kiiktatni, ami a hatalmat „gyakorolja”, azoknak a hatalmát, amit a színház reprezentál (a királyt, a fejedelmeket, az urakat, a rendszert), de a színház hatalmát is (a szöveget, a dialógust, a színészt, a rendezőt, a struktúrát); végezetül mindent átengedni a folytatólagos variációba, – amely egy kis nyelvet teremt a nyelvben, egy kis szereplőt a színpadon, egy kis transzformációs csoportot –, amelyen, mint egy kreatív egérúton az uralkodó formák és tárgyak keresztülmennek. Tegyük fel, hogy egyetértenek ezekkel a pontokkal. Mindamellet egyszerű, gyakorlati kérdésekhez kell eljutnunk: 1. Mi haszna van ennek nem színházként, színház-e ez még egyáltalán? És valójában mennyiben kérdőjelezi meg Bene a színház hatalmát vagy a színházat mint hatalmat? Mennyivel kevésbé nárcisztikus egy színésznél, mennyivel kevésbé autoriter egy rendezőnél, mennyivel kevésbé despotább egy szövegénél? De talán ő az igazán, amennyiben egyszerre testesíti meg a szöveget, a színészt és a rendezőt (egy tömeg vagyok „látják, ahogy a politika tömeggé válik, atomjaim tömegévé...”)?

Addig nem értünk el semmit, amíg nem jutottunk el ahhoz, ami zsenivé tesz valakit, a legnagyobb szerénységhez, az alázathoz. Bene minden büszke magyarázatával valami roppant alázatos dolgot fejez ki. És mindenekelőtt azt, hogy az a színház, amelyről ő álmodik, keveset jelent. Hogy a színház természetesen nem változtatja meg a világot, és nem csinál forradalmat. Bene nem hisz az avantgarde-ban. Éppolyan kevésbé hisz a népszínházban, a mindenki előtt nyitott színházban, mint a színházi ember és a nép közötti kommunikációban. Ha népszínházról beszélünk, mindig *konfliktusok* bizonyos *reprezentációjára* gondolunk, az individuum és a társadalom, az élet és a történelem közötti konfliktusra, mindenféle ellentmondásokra és ellentétekre, amelyek átszövik a társadalmat, sőt az individuumot is. De valójában nárcisztikusak és mindenkinek a saját ügye a konfliktusok reprezentációja, legyen az naturalisztikus, hiper-realista stb. Van olyan népszínház, amely megfelel a munkás nárcizmusának. Természetesen ott van Brecht kísérlete, hogy az ellentmondásokat és ellentéteket a reprezentáción túl másként használja fel; de Brecht csak azt akarja, hogy a néző „felfogja” őket, és rátaláljon egy lehetséges „megoldás” elemeire. Így nem lépünk ki a reprezentáció területéről, csupán átlépünk a polgári reprezentáció dramatikus pólusából a népi reprezentáció epikus pólusába. Brecht nem megy elég messzire „kritikájában”. Bene a konfliktusok reprezentációját a variáció jelenlétével



akarja pótolni, mely aktívabb, agresszívabb elem. De miért vannak a konfliktusok általában alárendelve a reprezentációnak, miért marad a színház mindig reprezentatív, ha konfliktusokat, ellentmondásokat és ellentéteket választ tárggyául? Mert a konfliktusok már normalizálva, kodifikálva és intézményesítve vannak. „Csinálmányok”. Már eleve reprezentációk, melyek annál inkább reprezentálhatók a színpadon. Ha még nincs normalizálva egy konfliktus, mert más, mélyebben gyökerező dolgoktól függ, mert villámgyorsan valami mást jelent be, és más-honnan jön, egy váratlan, teremő, szubrepresentatív variáció hirtelen kitörése. Az intézmények az ismert konfliktusok reprezentációs szervei, a színház pedig intézmény, mégpedig „hivatalos” intézmény, úgy az avantgarde, mint a népszínház. A sors milyen játéka révén vették át a hatalmat a brechtianusok a színház jelentős részétől? Giuseppe Bertolucci, a kritikus akkoríjt írta le az olasz (és más) színház helyzetét, amikor Bene kísérletei kezdődtek: mert a szociális valóság kisiklik, „a színház mindenki számára ideológiai csalás és objektív gátló tényező lett”. Pseudopolitikai ambícióival éppúgy viszonyul az olasz mozihoz, ahogy Marco Montesano mondja, „intézményesített mozi, bár látszólagos konfliktusát ábrázol..., mivel a színpadi konfliktus olyan konfliktus, amit az intézmény előre lát és ellenőriz”. Nárcisztikus, historizáló és moralizáló színház és mozi ez. Gazdag és szegény egyszerre: Bene úgy írja le, mint ugyanahoz a hatalmi és uralmi rendszerhez tartozót, ami „szegény rabszolgákra” és „gazdag rabszolgákra” oszlik, és ahol a művész az intellektuális rabszolga szerepének egyik vagy másik oldalát képviseli. De hogyan szabaduljunk ki a hivatalos, intézményesített konfliktus-representáció szituációjából? Hogyan érvényesítsük egy szabad és jelenidejű variáció aknamunkáját, amely kitör a rabszolgaságból, és túllép rajta?

Bizonyára voltak más irányzatok is: a megélt színház, ahol inkább megélik, mint reprezentálják a konfliktusokat, mint egy pszichodramában, az esztétikai színház, ahol a formalizált konfliktusok absztraktak, geometrikusak, ornamentálisak lesznek, a misztikus színház, ami hajlik a reprezentáció elhagyására, hogy a „színházi játékon kívüli”, közösségi, s aszkétikus életté váljék? Egyik ilyen irányzat sem felel

meg Benének, mindennek elébe helyezné még a tiszta, egyszerű reprezentációt... Akárcsak Hamlet, ő is egy egyszerűbb, alázatosabb képletet keres.

Minden a *major* tényálláson fordul meg. Mert a mindenki előtt nyitott színház, a népszínház egy kicsit olyan, mint a demokrácia, a *major* tényállásra hivatkozik. Csakhogy ez a tényállás nagyonis kétélű. Egy hatalmi vagy uralmi állapotot feltételez, és nem fordítva. Nyilvánvaló, hogy valószínűleg több légy és moszkító van, mint ember, az ember mindazonáltal olyan mértéket szab, amelyhez viszonyítva az emberek szükségképpen többségben vannak. A többség nem nagyobb mennyiséget jelöl, hanem közvetlenül ezt a mértéket, összehasonlítva más mennyiségekkel, akármilyen nagyok, kisebbnek nevezik. Például a nők és a gyerekek, a feketék és az indiánok stb. kisebbség ahhoz a mértékhez viszonyítva, amit a fehér, keresztény, férfi felnőtt ember, napjaink amerikai vagy európai városlakója állított fel (*Ulysses*). De minden ezen a ponton fordul meg. Mert ha a többség egy történelmi vagy strukturális hatalmi modellre utal vagy egyszerre mindkettőre, akkor azt is meg kell mondanunk, hogy *mindenki* kisebbség, potenciálisan kisebbség, amennyiben eltér ettől a modelltől. Mármost nem épp ez lenne a folytatódó variáció, az az eltérés, mely megállíthatatlanul túlmegy a major mérték reprezentatív talajának átlépésén és hiányán? Nem a bárki *major*rá válása lenne a folytatódó variáció, a senki *minor* tényállásával szemben? Nem tudna tehát a színház betölteni egy meglehetősen szerény, ám hatásos szerepet? Ez az anti-reprezentatív szerep abban állna, hogy a minor tudatú szereplő egyszerre valamennyiünk képességeként rajzolódna ki, jönne létre. Egy meglévő, pillanatnyi képességet jelenlévővé tenni egészen más, mint egy konfliktust reprezentálni. Nem mondhatnánk többé, hogy a művészetnek hatalma van, hogy még a hatalomhoz tartozik, kivált akkor, ha a hatalmat kritizálja. Mert miközben létrehozza a kisebbségi tudatformát, a létesülés erőt alkalmazná, amelyek más lapra tartoznak, mint a hatalom vagy a mérték-reprezentáció erői. „A művészet nem a hatalom formája, csak akkor az, ha megszűnik művészet lenni, és demagógiává válik”. A művészet sokféle hatalomnak van alárendelve, de ő maga nem a hatalom formája. Kevésbé érdekes, hogy a színész-szerző-rendező hatalmat gyakorol, és hogy adott esetben kifejezetten autoriter módon viselkedik. Ez egy meg nem szűnő variáció autoritása lenne az invariancia hatalmával vagy az egyeduralmával szemben. Ez az autoritás a dadogás autonómiája lenne, ami elhódította a dadogás jogát a nagy „ékekesszólással” szemben. És egészen bizonyos, hogy mindig nagy a veszélye annak, hogy a *minor* forma megújul, többségbe kerül, és mértéket szab (ha a művészet újra demagóg lesz). A variációnak folytonosan variálnia kell önmagát, azaz mindig új, váratlan utakra kell lépnie.

Mik ezek az utak a színház politikájának szemszögéből? Melyik az a *minor* ember – az ember szó használata helytelen, amennyiben a többséget jelöli. Miért nem mondunk nőt vagy paródiát? De már azok is kodifikáltak. Bene nyilatkozataiból világosan kirajzolódik politikája. A határ, azaz a variációs vonal nem úr és szolga vagy szegények és gazdagok között húzódik, mert ezek között relációk és oppozíciók egész szövevénye jön létre, mely az úrból gazdag szolgát, a szolgából pedig szegény urat csinál, akár egy és ugyanazon *major* rendszeren belül. A határ nem a történelemben húzódik, nem is egy önálló struktúrán, vagy a „népen” belül. A maga módján mindenki felhasználja a népet a többség nyelvének nevében. De hol marad a nép? „A nép eltűnt”. A valóságban a határ a historikus és az anti-historikus között van, azaz konkrétan, „azok között, amiről a történelem nem számol be.” A struktúra és az azt egérutak között, a nép és az *etnikum* között. Az *etnikum* a minoriter, a struktúra egérútja, a történelem anti-historikus eleme. Kisebbségi voltát Bene az apuliai emberekkel éli meg. Ez az ő délje vagy harmadik világa, abban az értelemben, ahogy mindenkinek van délje és harmadik világa. Ám teljesen nyilvánvaló, ha róluk beszél, hogy a „szegény” szó egyáltalán nem illik rájuk. Hogyan lehetne szegénynek nevezni azokat az embereket, akik inkább éhenhalnak, mintsem hogy dolgozzanak? Hogyan lehetne szolgának nevezni azokat az embereket, akik egyáltalán nem játszák az úr-szolga játékát? Hogyan beszélhetnénk „konfliktus”-ról ott, ahol valami egészen másról van szó, fortyogó variációról, anti-historikus variációról, Campi Salentina örült zendüléséről, ahogy Bene lefrója? Ehelyett valami idegent erőszakoltak rájuk, különös operációnak vetették őket alá. Tervbe építették, reprezentálták, normalizálták, historizálták, *major* tényállásba integrálták őket, és ezáltal ráadásul szegényeket csináltak belőlük, szolgákat, beépítették a népbe és a történelembe, és naggyá tették őket.

Még egy utolsó veszély, mielőtt még azt hinnénk, hogy megértettük Benét. Távolról sem áll szándékában, egy regionális csoport vezetője lenni. Ellenkezőleg, állami színházat követel, harcol érte,

Dráma öt felvonásban

ELSŐ FELVONÁS

Tavaszi madárcsicsergés hatol át a falakon.

ÉPÍTÉS: Műszaki rajzolójához. Ez egy tér, a tér forma, a forma cselekvés, a cselekvés semmi. A semmi a legnagyobb, a legkisebb, ezen a tűhegyen fogunk táncolni: szabadság! szabadság!

AZ ÉPÍTÉS FELESEGE Vérig spriccel.

Függöny.

MÁSODIK FELVONÁS

A helyiségben van egy nyílás, a nyíláson keresztül beszél egy száj.

A SZÁJ: Ugyan hol van a szemem? Ugyan hol van a szemem?

Fellépés: Két ököl, késekkel felfegyverkezve.

A SZÁJ: Az öklökhöz. Keressétek meg a szemem.

Az öklök átkutatják a helyiséget, átszúrják késekkel a falakat, két szemet találnak mögötte, kivágják a szemeket a mélyedésekből, a lyukon keresztül beteszik a szájba.

A SZÁJ: Szeme almáit rágszálva. Jobb így! Köszönöm!

Az öklök összehúzzák a függönyt.

HARMADIK FELVONÁS

A vak tehén tejét tejszínhabbá verik. Ugyanakkor vízbe esik a konfliktus, a víz kilép a medréből, a föld megfullad.

FÜGGÖNY nem hull le. Szellem lebeg ködként a vizek fölött.

NEGYEDIK FELVONÁS

Az építész és a rajzoló halászcsonakban menekülnek meg az ár elől.

KÖDKÜRT Dudálnia kell.

RAJZOLÓ Énekel. Adelaide.

ÉPÍTÉS: Gyere, együnk. Befőttét akar kinyitni.

Mindketten gombát esznek, mérgezettet, amit az építész felesége szedett és főzött be. Black.

ÖTÖDIK FELVONÁS

A víz apad, a szellem már nem lebeg ködként fölötte. A szellem ködként elszáll.

HALÁSZKÜRT zátonyra fut és összetörik.

KÖDKÜRT abbahagyja a bőgést. Hallgat.

GALAMB Zöld ágra vergődik. Gur, gur.

Erdő női be a függöny térségét.

Jordította Joó Vera

munkájában nem ismeri a szegénység kultuszát. Politikailag nagyon vérmesnek kell lenni ahhoz, hogy ebben „ellenállást” vagy bekebelezést lássunk. Bene soha nem óhajtott regionális színházat csinálni; és egy kisebbség akkor kezd el normalizálódni, ha magába zárkózik és önmaga körül eltáncolja a régi szép idők táncát (a többség alegységévé válva). Bene soha nem fog már az apuliaiakhoz – a délhez – tartozni, mintha angol, francia, és amerikai kapcsolatokkal univerzális színházat csinálna. Kivonatol az apuliaiakból egy variációs vonalat, levegőt, földet, napfényt, színeket, fényeket és tónusokat, melyeket aztán átvariál, mint például a *Notre Dame*-ban, ily módon sokkal inkább cinkosukká válik, mintha reprezentatív költőjüknek adná ki magát. Befejezésül: *A minoritásnak két jelentése van*, melyek kétségteljesen összekapcsolódnak, ám határozottan el is különülnek. A minoritás először is egy tényállást jelöl, azaz egy olyan csoport helyzetét, amely – akármilyen nagyszámú is – ki van zárva a többségből, vagy akár bele is tartozhat, de csupán alárendelt csoportként viszonyul egy olyan mértékhez, mely megszabja a törvényt, és meghatározza a többséget. Ebben az értelemben nevezhetjük a nőket, a gyerekeket, a délt, a harmadik világot stb. kisebbségeknek, akármilyen nagyszámúak is. De ha „szaván” fogjuk az első értelmet, megállapíthatjuk: a minoritás itt nem tényállást jelöl, hanem létesülést, melybe belehelyezzük magunkat. A minoriterré-levés cél, olyan cél, amely mindannyiunkat érint, mert mindannyian belépünk ebbe a célba és ebbe a létesülésbe, amennyiben valamennyien az uralkodó mérték egysége körül alakítjuk ki variációnkat, és ilyen vagy olyan módon elkerüljük a hatalom rendszerét, amely a többség részévé tesz. Ebben a második értelemben világos, hogy a kisebbség a többségnél nagyobb számú. A nők például az első értelemben kisebbséget jelölnek, a második értelemben azonban mindenkinek van nővé-levése, nővé-levés, ami mindannyiunk lehetőségét mutatja, és a nőknek nem kevésbé kell nővé lenniük, mint a férfiaknak. Ez az univerzális minoriterré-levés. A *minor* itt a létesülés erejét jelenti, míg a *major* egy állapot, egy szituáció hatalmát vagy tudatvesztését. Itt léphet fel a színház és a művészet egy specifikus politikai funkcióban. Azzal a feltétellel, hogy a minoritás nem reprezentál semmi regionálist, de arisztokratikus, esztétikus vagy misztikus sem.

A színház úgy jelenik majd meg mint az, ami nem reprezentál, hanem univerzális létesülésként egy kisebbségi tudatot prezentál és konstituál, miközben itt-ott kapcsolatokat létesít azoknak a transzformációs vonalaknak a mentén, amelyek a színházból indulnak ki, és más formát öltenek, vagy egy újabb ugrással színházzá változnak vissza. Tudatosításról van szó, aminek semmi köze sincs a pszichoanalitikus tudathoz, és a marxista vagy a brechtiánus politikai tudathoz. A tudat, a tudatosítás nagy erő, de nem szolgál sem megoldásokkal, sem magyarázatokkal. Csak akkor talál rá fényére, gesztusaira, hangjára, döntő transzformációjára, ha lemond a megoldásokról és a magyarázatokról. Henry James írja: „Olyan messzire ment a tudásban, hogy már nem talált semmit, amit megérthetett volna; nem volt több rejtély, melyet tisztán láthatott volna, csak egy nyers fény maradt”. Minél többször elérjük a *minor* tudatosságot, annál kevésbé érezzük magunkat egyedül. Fény. Az ember önmaga számára tömeg, „atomjaim tömege”. És az említett képletek kíváncsi között megtalálhatjuk annak a méltatását, ami a forradalmi színház lehetne, egy egyszerű, szeretetre méltó lehetőséget, részt a tudat új létesülésében.

fordította Joó Vera és Ivacs Ágnes

1. Carmelo Bene (szül.: 1937) olasz színész, rendező, drámaíró. Művei: *Pinocchio* (1961); *Christo 63* (1963); *I Polacchi* (1963); *bu Roi* (Jarry, 1964); *Salomé* (1964); *Faust e Margherita* (1966). Továbbá: *Eduard* (Marlowe); *Notre-Dame* (1969); *S.A.D.E.* (1974); *Romeo és Julia* (Shakespeare/Bene, 1976); *Manfred* (Byron nyomán, 1981); *Macbeth* (Shakespeare nyomán, 1982). P. Pasolini filmjében ő játszotta *Ódipusz* szerepét (1967).
2. Jules Laforgue (1860-1887) francia író, költő.
3. szeszély (fr.)
4. Talma, Francois-Joseph, (1763-1826) a francia színház egyik legnagyobb tragikus színésze, Napóleon kegyeltje.
5. Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de (1688-1763) francia író
6. Synge, John Millington, író drámaíró (1871-1909) az író színház megújításának vezető drámaírója.
7. Nicolas, Oresme (1320-1382) solasztikus természetfilozófus és teológus Normandiában.



FEKETE STERIJA

LELENC SIMEON AVAGY AZ ELFERDÜLT KUTATÁS

SVETISLAV JOVANOV

Milyen hírt viszel Hilendar hegyére
kedves Lelencünknek?

(Jovan Sterija Popović: Lelenc Simeon avagy
a szerencsétlen házasság)

ANNAK a valaminek az első, csalárd rohama, aminek ábrázolnia (de nem helyettesítenie) kellene a Sorsot, mintha formális shakespeare-i módon valami kétértelmű örvényből bukkanna elő; egy epizodista-idegen alakjában, a nagy kaland, a fölismerés, a szörnyűséges önbüntetés első lépésének megtétele előtt egy újkori, ismeretlen téren. De Oidipusz Nietzscheből fakad, a *romantika fölött* kifeszített íjból. Nikola, aki az Emar és a cárnő rabja nevek alatt egyfajta modern Püladészként jelenik meg, és az ő rég szem elől tévesztett, régi jó barátja, a főszereplő Simeon, akivel Shakespeare romantikus komédiáinak félrevezető kontextusában találkozunk: kirabolták, elhidegült mindkét fölöttes és egymásnak ellentmondó hazájától (ismeretlen szüleitől és az athoszi Hilendar kólostor szellemi oltalmától). Mindaddig, amíg igaz, hamarosan föl nem pörög az oidipuszi nyomozás/kivizsgálás kérlelhetetlen mechanizmusa (ráadásul olyan Oidipusz-funkcióval, amilyenre még a romantikus paradigma keretében se számíttunk), Jovan Sterija Popović eretnekül intonált motívumok és egy felfokozott, szinte barokkos hangulat sorsdrámára hasonlító keverékét tálalja nekünk.

A cselszövés allegorikusan megszerkesztett közegét a mesebeli Janja királyságba helyezi, példaként annak, hogy az érett romantikus képzelet gyakran csúsztatta össze a toposzokat az antik nővér-(tehát Antigóné-) paradigma-megszállottsággal (amíg el nem érkezett a freudi „nyitás”). Ez a paradigma a legmagvasabban Steinernél van megfogalmazva, mint „Lényünk elnémult magvára”¹ való romantikus összpontosítás; Sterija prológusában pedig ideiglenesen úgy álcázza magát, mint a byroni nagy kérdések hagyományos bonyodalma egy szenvedélyes és tétovázó szerzetesrend kissé gótikus aurájában. Valahol a parabolikus mediterrán Keleten vagyunk, a főszereplő Simeon az „átkozott Marquise”, egy újabb változatának tűnik, csak éppen egy megingott pravoszláv novícius ruhájába bújtatva.

A shakespeare-i modell itt, a bonyodalom szintjén, határozottan háttérbe szorul. Lelenc Simeon (csúfneve az Oidipusz név átköltése) a misztikus Janja városállamába vezető vándorútján senkit se öl meg, sőt, ő az, akit, ahogyan ezt csöppet sem kétértelműen közlik velünk, kiraboltak (e retorikai „biztosíték” funkciója később derül ki). Diszkurzív módon magyarázva: ettől a ponttól kezdődően változtatja meg Sterija az újkori (vajon mekkora mértékben romantikus?) Oidipusz alakját és funkcióját: Simeon prológussal hangsúlyozott „isten báránya-aurája egy sajátságosan vészjósló „pótlék” fejében mentesül (intriga szintjén) a várt apagyilkosság terhétől. Mert a hilandari (tehát paradigmátikusan „pravoszláv”) novícius, elrabolt hittestvérevel, Nikolával ellentétben, maga indul, szükségszerűen, (világi) szülei keresésére. A Purgatórium első körvonalai – márpedig ilyen díszletre ad utasítást a darab – a vallás nyújtotta vigasz kielégítő mértékével szembeni kételyekben artikulálódnak, ami az *Isten megölése* felé vezető első lépés; ha mással nem, hát a főszereplő világszemléletében megtalálható „isteni szeretet” korlátolt fogalmával találjuk magunkat szembe. A (dramaturgiai) alapcsapdákat Nikola és Simeon beszélgetése vetíti előre, a vadcsalik pedig a „kutatás-szökés”-viszony relativizálásával lettek kihelyezve: „Ismerj meg te engem, ha már én nem ismerhetlek föl”, mondja majd, valamivel később, Sterija Purgatóriumának valódi Oidipusza, abban a pillanatban, amikor nyilvánvalóvá válik a másik beépített mechanizmus, a vadász és az áldozat/vad azonossága. „Ahogy a nőiesség, vagy az anyai ivarszervek, a halál se képes önmaga bemutatására”, mondja Philippe Lacoue-Labarthe.² E

lehetetlen re-prezentáció koordinátaiban Sterija pszeudo-mitikus változatának messzemenő redukcionizmusát láthatjuk. Sehol a környéken nem mutatkozik se a Szfínx, se a Pokoli Szűz, hiányzik a sorsszerű Kérdés is, úgyhogy a mesés Janja városa nagyon is hozzáférhetőnek tűnik (mint minden Purgatórium). Ami a – klasszikus, sőt a szophoklészi – pestist illeti, az más dimenziókban, belülről pusztít: a *múlt zsákutcáiban*.

A BÁJITAL

Vagy pedig, mindennek (mitikus) végén, már rég elmúltak azok az idők, amikor mindent átfogó kérdéseket lehetett föltenni? A Lelenc Simeon szomorújátékot írva a múlt század harmadik évtizedének alkonyán, Sterija különlegesen érzékeny figurája korának, amelyben a nyugat-európai irodalmak romantikus hőseinek lázadása elérte a metafizikai denotáció szintjét (az allegorikus „bezáródást” a szimbolikusan át mutatta be, az ötletet a motiváció fölé helyezte). Az agyonhallgatott ördögi *Marquise*-től kezdve az első *Faustus*-változaton át Shelley *Prométeuszáig* a romantikus credo a *Megváltás* motívumát az „átkozottak”, tehát a *pokoli* hősök artikulációjává változtatta. Az üdvözülés retorikai alakzattá vált, viszont csak mindazon utak lerombolása árán, amelyek, látszólag magát az üdvözülést ígértek (vagy okozták). Abban a korban, amikor Kierkegaard-tól Hegelig még mindig az Antigoné-mítosz figurációjának (és aktualizálásának) szubtilitása képezi a heves vita tárgyát, Sterija egy *oidipuszi torzót* hoz fölszínre a százéves feledésből. A *Megváltás* (és mitikus archetípusainak) problémáját Oidipusz alakja és az oidipuszi kérdés megformálásának egy időben történő, Goodhart³ – korszakalkotó esszéjében lefektetett irányba való súlypont-áthelyezésével építi föl. Az *Oidipusz és Laosz sok gyilkosa* c. esszé írója szerint „saját kritikai álláspontunk mindig is oidipuszi volt”. Milyen módon terheli ez meg a celszövés további folyását? Noha a vándorló novícius (tudatlanságában) feleségül veszi Janja város királynője, Zulma személyében, saját anyját, és így látszólag „fölvesszi Oidipusz maszkját”, ő mégis csak egyike, noha a legjelentősebbike – ahogyan a szerző írja, a „szerelem hajszolójának”.

Oidipusz átoksújtottsága, valamint az átkot a mitikus-metafizikai síkon mozgó szerep kérdése Sterijánál egyértelműen a női kulcsfigurának, annak a harmadiknak jutott, aki nem Oidipusz, de nem is Laosz: Zulmának, az antimitológiai hibridlénynak, aki egyesíti a Szfínx és Antigoné paradox funkcióit. Így aztán Labdakosz átkának csodatevő és halálos itala boszorkány kotyvasztotta orvosság/méreg alakjában jelenik meg – kiváló példaként Sterija romantikus ironiájának – ami egyben a kor mitológiai és ideológiai eretneksége is: „Ha az úr szerepe a spekulatív dialektikában, minden valószínűség szerint, férfiszerep, akkor az isteni ironia, az ön-szakadás, lényének végtelen ellentéte, úgy tűnik, a nőnek ad teret”, mondja Derrida. A nyomozás és az önkutatás, mint Oidipusz mítoszának alapvonalai – elősorban metafizikai téren – újradefiniálódnak az *ismételt nyomozás* tényével, azaz a szóban forgó fogalmak metadramatizációjával (az ötlet toposzá alakul). A prométeuszi-satáni fény úgy vetül Zulmára, mint az *árnyékba húzódó Oidipusz* alakjára, noha a homályos származás és az érthetetlen jóslatok hagyományos motívumai Simeon sorsának és tevékenységének szférájában maradtak. Ám az említett ironikus ön-szakadás a tragikus megkettőződésből ered: a nemrég megözvegyült Zulma, Janja kedvetlen uralkodónője kétszeres és kétélű oidipuszi hybriszt képvisel, mert nem csak hogy feleségül megy saját fiához, Simeonhoz, hanem azt is megtudjuk, hogy fiát saját zsarnok apjával, a korábbi uralkodóval, As-Biuh Ismaillal való vérfertőző kapcsolatából szülte. Zulma mitikus, romantikus halála nem tűnhet megjeleníthetőnek, hacsak nem lehetetlenségként konstituálódik: ebből származik a produktivitás és Sterija paradox – a barokkos motivációhoz képest furcsán rövid – „mise-en-abyme”-ja. Jobban mondva, a para-tragikus motívumok túlfolyásának és állandó cserélődésének tükröző konstrukciója a halál gazdaságosságában ölt alakot, amelyen belül minden tragikus virtualitás éppen a *lehetséges tragikus körülmények túlméretezettségével* demisztifikálódik. „A fiú meg fogja öli apját. Én fiú vagyok. A mitológiai definícióval összhangban, tehát, nyilván éppen én öltem meg apámat”. Így hangzik Goodhart szörnyszülött-demonstrációja, amelyet ő maga az „orákulum logikájának” nevez.⁵

A FERTŐZÖTT BÁRÁNY

A mítosz/orákulum logikájának problémája, de a szenvedés harmonikus, szophoklészi ideológiájának relativizációja is a mitológiai időnek a fekete lyuk idejévé való átváltoztatásával nyert magyarázatot: Zulma, a Pokoli Szűz, miután nem sikerült neki az egyik halált kiváltania a másikkal, üres középponttá válik, ahol lehetlenné válik az értelem és a katarzis. Fokozatosan belátjuk, hogy nem Nyomozóként ölt alakot, hanem Várakozóként, ez az irónikus és lehetetlen anti-sors dupla csavarja. Megmaradt-e számára valamilyen Istenség, lett légyen az akár az értelem akár milyen töredezett tere, amely elviselhetővé tenné a halál lehetetlenségét?

A Zulmaként meghatározott tér/alak/üres középpont ugyanakkor kérdéssé teszi Antigoné, a Szfinx és a nyomozó Oidipusz mitológiai alakjait, de egyetlen pillanatra se abszorbeálja őket teljesen. A parciális toposzoktól (nyomozás, erő, jószág) eltérően, Zulma eltérő energetikai középpontja először mint tudatos és tudattalan oidipuszi funkció ölt alakot: „Ismerj meg te engem, ha már én nem ismerhetlek föl”. De egy ilyen megismerést megakadályoz az a paradox, amely az *Antigoné*, mint *Szfinx* homológ funkcióiból ered, a nővérséget és az anyaságot egyesítő elképzelhetetlen lakonikus vágás: „Íme a csontok, íme a szív, mely hatalmasan ver”. A kivárás és a nyomozás romantikus istrumentumaival látszólag elleplezetten, sikolyokkal megszerkesztett csöndben (ez Sterija redukcionizmusának titka) történik a szembeállítás, amely közelebből megvilágítja a (második főszereplő) halálának lehetetlenségét, de elképzelhetlenségét is. Zulma ürességének pokoli kapujaiban, amelyek az abszurditás rabságában tartják Janja városát, fölismerni az Erósz és a Halált: a hősök számára, a nézőktől/olvasóktól eltérően, távolról sem megnyugtató arisztotelészi anagnorizist jelent, hanem végtelen és személytelenné tett ismétlődések összerakását. Az ismétlődés/megismételhetőség csapdájába esett Erósz elvesz önmagától minden tragikus energiát; a Halál pedig, lévén egy elképzelhetetlen trópuskontúr kivételével kivitelezhetetlen, újratermeli a pszeudotörténetét. Lévén, hogy a „szenvedések kicserélésének” még csak metafizikai szintjéről se lehet szó – mert az őскеzdetet megszenteltetették, meggyanúsították, sőt, ki is nevelték – , mit cserél majd ki (a cselszövés realitásának értelmében) Zulma császárnő fiával/fivérével, a meg-

tévelyedett báránnyal, az „istenek békétől” elrugaszkodottal? „Ahhoz, hogy a nyelv nyelv legyen – mondta Claude Levesk –, a száműzöttség strukturált helyének kell lennie, médiumnak, amelyben válogatás nélkül uralkodik a távollét, a halál és az ismétlődés”. Itt bújik elő Sterija látszólag csökkentett mitológiai trópusainak parabolikus értelme, az oidipuszi kérdés eljátszásának rejtett paradoxona, amelyet már Jan Kott megemlített (az istenek és az emberek) közötti közvetítés tézisében, „a világ újbóli megfertőzésének nevezve” azt. A *Lelenc Simeon*-ban, a szerelmes/romantikus aporiák hőfokától függetlenül, nem az ég és a föld, vagy Ananké és Hamartia közötti közvetítésről, de nem is Erósz és Tanatosz közötti feszültségről van szó. A szfinx éroszi játéka semmivé foszlik; Antigoné átoksújtottsága metafizikai túltelítettsége miatt hullik darabokra. Megmarad a harmadik, főleg oidipuszi Szem, a mediátor, amely leleplezi és mindig újraálcázza a Janja falain belüli abszurd önfertőzést: Hipnosz, a pokoli irónia istene, amely csalókan megfeszít bennünket az értelem halálának bizonyítéka és azon ígéret között, hogy a gyanú árnyéka megnyugtató módon fog szertefoszlani.

fordította Rajsli Emese

- George Steiner: *Antigones* (The Antigone myth in Western literature, art and thought). Oxford University Press, 1984. 11. oldal.
Philippe LacoueLabarthe: *Theatrum Analyticum* = Glyph 2, John Hopkins University Press, Baltimore & London, 1977. 135. old.
Sandor Goodhart: *Oedipus and Laius many murderers*. = *Diacritics*, 1978/márc., John Hopkins University Press, 55. oldal.
Jacques Derrida: *Glas*. Paris, Flammarion, 1974, 211. oldal.
Sandor Goodhart: ua, 68. oldal.
L'oreille de l'autre; otobiographies, transfers, traductoins. Textes et debates avec Jacques Derrida. 190. oldal.
Jan Kott: *Fekete Szophoklész. = Istenek étke*. Nolit, Belgrád, 1974.

A MÚZEUM MINT SZÍNPAD? JEGYZETEK A KÉPZŐMŰVÉSZET TEÁTRALITÁSÁHOZ

GABRIELLE HENKEL

Az idők végeztének szentélye

MIÉRT nézik el a művészek a rendkívüli gesztusokat? A csomagolóművész Christo mindenáron saját költségére kívánja a Reichstagot teátrálisan beburkolni, Veronese *A kánaai mennyegzőt* Velence kulisszajelenetei közé helyezi, Anselm Kiefer fúvel benőtt ólomrepülőgépet állít ki a Berlini Nemzeti Galériában – az idők végeztének szentélye. Keith Haring felfedezi az antik szgraffitót, és pálcikaembereket fest a New York-i metróállomások falára. A frankfurti Hollein-Modern Művészeti Múzeum, mely már pusztán építészeti szempontból is a teátralitás megnyilvánulása, a gyűjtemény újra rendezését mint a „3. jelenetet” mutatja be.

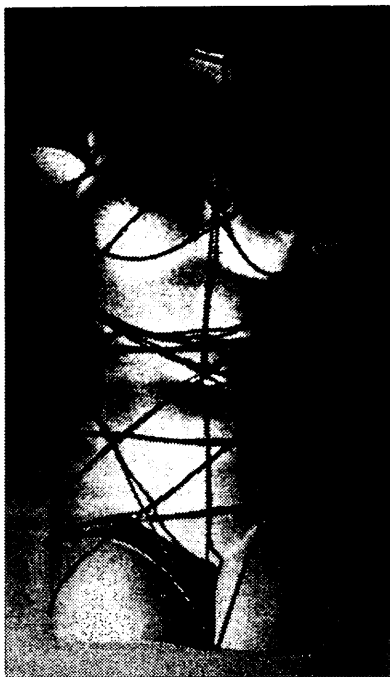
Az installáció a kortárs művészetekben berendezést jelent. Ma már senkinek nem jutna eszébe a szó hallatán a fürdőszoba vagy a konyha berendezésére gondolni. Bob Wilson, a színházi rendező bevonul a múzeumba (Pompidou Központ, 1991), és a színház eszközeit hívja segítségül: a sötétséget, a hangsúlyozott megvilágítást, papírmáséból készült hegyek sziluettjét, óriás- és törpeszékeket, aláfestésként Hans Peter Kuhn színházi zeneszerző hangkollázsát meg videót alkalmaz. A nézőtér és a színpad közötti határ elmosódik, a színpad a néző számára megközelíthetővé válik. Mint a Niagara-vízesésnél, az út már eleve adott, pallókból van kirakva. A múzeum mint színpad és fordítva.

Wilson, Beuys – a művész mint színész, a színész mint műalkotás

Wilson színpadképei háromdimenziós festmények. Festék és szén helyett mesterséges fényt használ, a színészek általában provokatív lassúsággal mozognak, szoborrá merevednek. A tér fontos alkotóelemmé válik. A régi gyermekjátékra, a *tableau vivant*-ra emlékeztet, minden dramaturgiai becsapás nélkül szerkezeti állandóságot próbál megvalósítani, miközben minden egyes színész egy testtartást jelenít meg teátrálisan – mint szerepe lényegét. Ugyanezt a teátrális gesztust példázza a művészettörténetben Rodin szoborcsoportja a *Calais-i polgárok*.

Wilson szüzséinek és darabjainak nagy száma és egységük hiánya neki, az építésznek efemer képeket, egy nagy panoráma töredékeit jelentik. Életműve úgy bontakozik ki, mint egy kézimunka. Akárcsak Joseph Beuys, ő is beleviszi saját személyét a munkába, Beuys úgy, hogy jelenlétével vetett fényt az installációkra, Wilson pedig úgy, hogy egy sajátos testnyelv felfedezésével és a munkatársai-val kifejlesztett beszédformák segítségével idegen tájakra tett expedíciókat szimulál. Míg Beuys azt mondta (Aktion Filz TV, 1970), „Én magam vagyok az információ...”, addig Wilson rendezői munkáját legszívesebben egy közösen elkészített lakomához hasonlítja, ahol a rendező a szakács, a színészeket pedig az a veszély fenyegeti, hogy izletesen elkészített köreteként tűnnek fel.

Teátrális a képzőművészetben – a téma szinte túl jól hangzik, mintsem hogy megragadja a szcenikai igazságot, vagy egy művészi gesztus magától értetődő voltát. De a teátralitás valóban csupán a „túlzott” színönímájaként használható? Az ellenreformáció művészete affektálás? Bernini és Caravaggio „túlzásokba estek” volna? A római St. Andrea al Quirinale templom nem sokkal inkább a spirituálisig fokozott érzékiség? A Vatikán előcsarnokának, a Szent Péter Székesegyháznak az oszlopsora –



mely ünnepélyességet áraszt, és ahová minden félelem nélkül beléphetünk – nem más-e, mint az építészet eszközeivel előadott pantomim, ahol az oszlopok teátrális gesztusaikkal összekulcsolt kezekre vagy még inkább ölelésre emlékeztetnek?

A képi idő

Minden alakot ábrázoló kép szükségképpen teátrális, keretbe foglalt, mint egy darab a színpadon. Legyen az zsánerkép, vagy Rubens *A betlehemi gyermekgyilkosság* című festménye – minden kép egy jelenetet ábrázol. Jacopo Tintoretto, a XV. század legnagyobb velencei díszletfestője, az egyidejűség kifejezésének mestere. Nála nincs ünnepélyesség, nincs a kép előterét, a főcselekményt eltakaró fátyol, mint Bellini Madonnái mögött, a Scuola di San Roccoban *Vacsorakor* áldást osztanak, beszélgetnek és a már kivehetetlenné váló háttérben, a konyhában tesznek-vesznek. A Sala dell Albergo csodálatos falfestményein a szörnyű kereszthalál komorsága ellenére is talál alkalmat arra, hogy a lovakat pompás kantáratban parádéztassa, miközben az áttetsző égbolt – valóságos átélést feltételeve – lassan elsötétül: kísérlet ez az idő múlásának statikus képi megragadására.

A (teátrális) pátoz a felfokozott érzelmet hivatott közvetíteni. Piranesi *Carceri*-je az épí-

tészet teátrálisát mutatja, és Michelangelonak a Sixtusi Kápolna freskóin ábrázolt *Utolsó ítélete* óta a hívő számára valóban minden értelemnek el kell vesznie, ami egy elképzelhetetlen, minden földi drámaiságtól megfosztott túlvilágra vonatkozik.

A berendezett tértől a techno-művészetig

A kortárs művészet színtere olyan térbe helyeződött át, amely a színházzal ellentétben nincs elválasztva a nézőtől megemelt színpaddal és függönnyel. Nincs távolság, magát a teret kell berendezni. Van ugyan mozgáslehetőségünk, de a tárgyak határozzák meg a távolságot. Dan Flavinál szivárványszínben pompázó neoncsövek uralják a teret, teremtenek distanciát. Jannis Kounellis propángáz fáklyái esetében maga az elővigyázatosság parancsol távolságot, míg Mario Merz jégkunyói, rőzsecsomói, neonszámai és az óriási lebegő asztalok a Torino melletti Castello Rivoliban terek egész sorát torzítyják el. Olyan scenográfiák ezek, melyek a *színházi* közönség elvárásait csak ritkán tudják beváltani. Egy terem, mely egyszerre szolgál nagyszámú közönség befogadására és színházként, az igazi színészeket feltételez.

Minden bevezetéstől és minden drámai eleménytől idegenebbnek hat a különböző technikai folyamatok és új technológiák alkalmazása a műalkotásban. A médiák hiperkommunikációs képessége a videóművésznél, Nam June Paiknál töredékszerű, látszólag értelmetlen képsorokon keresztül jelenik meg, egyenesen feszült, kihívó, érthetetlen módon, melynek kerete a készülék vagy a szoborszerűen egymásra helyezett monitorok, amelyek a kommunikáló családot helyettesítik. Kinek jutna eszébe, hogy Paik szobrai megismogassa, mint egy Lehmbruck-plasztikát, vagy megérintse, megtapintsa mint egy reneszánsz bronz Venusz-szobor felületét a múzeumban, mikor senki sem látja.

A technika teátrálisága nem csábító, távolságtartásra, elővigyázatosságra int, a rövidzárlattól való félelmet is beleértve.

Terek mint keretek, avagy A boldog teknős

A teátrális csillogás képes a jelentéktelent fontossá, a hétköznapi jelentőssé tenni: a IX.

dokumenta szolgál erre vonatkozólag példaértékű információval. A kasseli Fridericianum szomszédságában fekvő, a médiák által híressé vált bundakereskedés lett a színhelye Pistoletto *Letrusco and the Roman Street 1991 / 92* című installációjának, mely az ókori Róma egyik durva kövezetű utcáját imitálta, tógába öltözött római alakkal, kanapéval, asztallal, székkal és egy monitorral. A márványba foglalt kirakaton, a bejárat jobb és bal oldalán szimmetrikusan, ahol általában a téli végkiárusítás plakátjait olvashatjuk, áll a cím: Happy Turtle – Boldog teknős. Be lehet éppen menni, de azért nem hívogató. A szociális nyomorról, elhagyatottságról, depresszióról tanúskodó „szükségalakás az orosz Ilja Kabakov installációja, mely a szovjet tragédiát a művészet emlékezetében őrzi meg, már egyáltalán nem csábítja a látogatót.

A Neue Galerie-ben az amerikai koncept-művész, Joseph Kosuth nagy gesztusai fogadják a látogatót: a múzeum készletéből származó képek és tárgyak a körfolyosókon fekete-fehérbe burkoltak, Walter Benjamin, Jorge Luis Borges, Franz Kafka, Ludwig Wittgenstein filozófiai szövegei kísérik őket. Titokzatos, kivételes módon hívogató, elegáns mindez. Rebecca Horn bemutatta nagyininstallációját, az *Osztálytermet*: az egykori Defa Stúdió díszletei közül kikerült iskolapadokat a plafonra erősítették, fej fölé, a tintát pedig tölcserrel fogták fel, és a homlokzaton lévő ólomcsöveken keresztül a földre vezették. A Repülő osztály bizonyos tekintetben az egykori szorongás és fenyegetettség élménye a feje tetejére állítva, ezáltal megszüntetve; mint túlságosan is ismert, teátrálisan elidegenítve, el-leplezve, elferdítve.

Amikor kortárs művészek régi gyáracsarnokokban, várakban vagy kastélyokban, földön (land art), vízen vagy múzeumokban rendeznek installációkat, akkor ezeket a tereket mint keretet használják, nem pedig színpadként. A képnek minden körülmények között helyt kell állnia. „Le corps nest pas dans l'espace, il l'habite” (Merleau-Ponty).

Színpad és kép – A cél nem szentesíti az eszközt

Az állandó, a fennmaradó kép soha el nem érhető cél a színházi munka mulandóságának. Ugyanez vonatkozik a színészre, a rendezőre és a díszlettervezőre. A képzőművész azonban mindkettőt ki tudja és ki is akarja kényszeríteni: megjelenést és tartósságot. A XX. század első harmadában egymást követik a nagy nevek: az orosz avantgard – Kazimir Malevics, Szergej Eisenstein, Ivan Puni, Ivan Fomin, Alekszander Vesnyin, Varvara Sztyepanova, Ljubov Popova, Georgij Jakulov – meghódította a színpadot. A futuristák (Giacomo Balla, Enrico Pampolini, Vinicio Paladini, Luigi Veronesi) elvetették a képeket és a jelmezeket. Giorgio de Chirico balett előadásokhoz tervezett díszletet és jelmezt. Az orosz Gyagilovnak még Picassot is sikerül túlszárnyalnia. Még ma is úgy beszélünk a huszas évekről, mint a díszlettervezők aranykoráról, jóllehet a felsorolt festők egyike sem vált híressé munkássága révén. A színházi tapasztalat nem lett részévé egy később kiteljesedő életműnek, művük végeredményben kiállítások sora színházi kísérettel. A festészet és a szobrászat autonómiája és hitelessége éppúgy megállja a helyét a mágikus színpadon túl, ahogy a templom hajójának éppoly érdekes tereén túl is. De a kép önállóságát sértik a színpad pragmatikus követelményei, a színpadi vízióknak követhetőknél, eljátszhatóknál kell lenniük, s még a tűzvédelmi előírásoknak is meg kell felelniük.

Távolság, agresszivitás és közelség: Richard Serra

Richard Serra ugyan szilárdan kitart a rideg nyersanyag mellett, de ki vonná kétségbe, hogy az agresszív szobraiból rendezett installációt teljesen áthatja a teátralitás. Armin Zweite – az 1992-es düsseldorfi kiállítás *Running Arcs (for John Cage)* kapcsán írja, hogy „Serra műveinek érzékelésénél sokkal meghatározóbb szerepet játszik az időtényező, mint a hagyományos vagy az újabb művészet statikus alkotásainál, mert az individuális szempont és az érzékenység állandóan változik... Serra esetében még csak fokozza a dolgot, hogy műveit nemcsak optikailag, hanem nagy mértékben fizikailag is érzékeljük”. Serra azt mondja (1973): „Úgy gondolom, hogy a művészet olyan aktivitáshoz hasonlít, amely felemészti önmagát, majd valami egészen újat hoz létre”.

Időhöz való kötöttség és fizikai érzékelés a színházi előadás szóképletéhez tartoznak. Ám Serra

egyáltalán nem törekszik munkáival a nézőket együtt gondolkodásra, együttérzésre vagy együtt nevetésre rávenni. Meglehetősen abszurd ötlet volna (még ha a rendezők el is játszanak időnként a gondolattal) a mindenkori kommunikációt tagadó, s ráadásul egy meghatározott térbeli szituációhoz koncipiált vasszobrait színpadképnek megépíteni. Ki kell állniuk az agressziót, mint például a bochumi pályaudvar előtti plasztikájának. Serra: „A művészetnek feltételeznie kell egy olyan közönséget, amely szélesebb ismeretekkel rendelkezik, mint maga a művész, de hogy létezik-e – ilyen közönség, annak valójában semmi jelentősége”.

A teátralitás úgy is elérhető, hogy a már meglévőt változtatjuk meg, hatását szokatlan vagy ismeretlen kifejezőeszközökkel fokozzuk. Jeff Koons, a reklámok és hirdetések hatására a pornográfiát is felhasználja a teátralitás kiegészítőjeként, vásárlást ösztönző momentumként. A posztmodern építészetben az oszlopok és a féloszlopok pátosza uralkodik, idézetszerűen kölcsönzik és újra rendezik őket. Fellini bizalmatlanságában az eredeti helyszínnek helyett az megépített valóság mellett dönt. „Nem valódi”, mint minőségi megjelölés. A mimézis és a fikció képes az időt és a statikát kijátszani: egy színházi előadás csupán két óra, ám egy egész életet átfog, egy kép nem több, mint két méter, mégis az egész világot bemutatja.

*Triviális: Jeff Koons –
Rafinált: Peter Greenaway*

Az ellentétek dialektikája: az angol rendező, Peter Greenaway a rotterdami Boymans van Beuningen Múzeumban *The Physical Self* címmel megrendezett kiállításán (1991) foglalta össze tárgyakkal, terekkel, testekkel kapcsolatos tapasztalatait. A témák a következők voltak: *Birth* (United Colors of Benetton), *Mother and Child*, *Age*, *Man and Woman*, *Touch*, *Feet*, *Hands*, *Narcissism*. Hétköznapi tárgyakat, régi edényeket, furulyákat, székeket, ónkanalakat, cipőket, írógépeket, számológépeket, kesztyűket régi mesterek rajzaival vett körül, így Glotzius *Fortunájával* és Dürer *Nemesisével*. Mindkét rajz meztelenül ábrázolja a női testet, amint felhők között lépdél, lengő drapériát tartva. A tárolókban Greenaway gipszből készült, életnagyságú emberi testeket helyezett el, melyeket szintén a nőiesség archetípusa övez: a milói Vénusz gipszöntvényét Salvador Dali fiókjaival meg pü-

derdobozáival és Man Ray alkotásával, egy másik klasszikus Vénusz csomag módjára átkötött torzójával együtt. Az elszigetelés a teátrális kiemelést szolgálja, hasonlóan a filmes zoomhoz. Greenaway a szürrealizmus fundusából táplálkozik, semmi sem kerüli el a figyelmét, minden ábrának megvan a maga megfelelője egy hozzárendelt tárgy banalitásában. Egészében sokkal inkább didaktikus, mint művészi elgondolást mutat: színpadképként gég, a múzeumban rég meghaladott. „What seemed corporal melted as breath into the wind” (Shakespeare *Macbeth*).

A hatás szükséglete...

A teátralitás, az egzaltáció a képzőművészet



számára a hatás szükségletét tekintve immansens, a csúcspont, a főcím utáni vágy. Az a festmény, mely a megfeszített Krisztust ábrázolja, hatását tekintve teátrálisabb, mint az, amelyik azt a műhelyet mutatja be, ahol a poroszlók éppen ácsolják a keresztet. A színházak üveg tárolói mögött is a teátralitás csúcspontjait ábrázoló fotók láthatók, nem pedig a maszkmester munkáját dokumentáló iratok, mert a nézőt nem a mesterember értéke csábítja, hanem a színész művészi alkotása. Az *Assunta*, Tiziano oltárképe a velencei Frari-templomban program, a velencei Kolorit színrelépése és diadala. A főoltár a küldő: a festőnek a vásznonra felvitt színek

segítségével sikerül a szigorúan vett földit a végtelennel, az elbeszélést a csodával, a festészetet és a térben való biztos pozícionálást egyesíteni. Mária apoteózisa, a színház apoteózisa.

A teátralitás mint a túlélés eszköze?

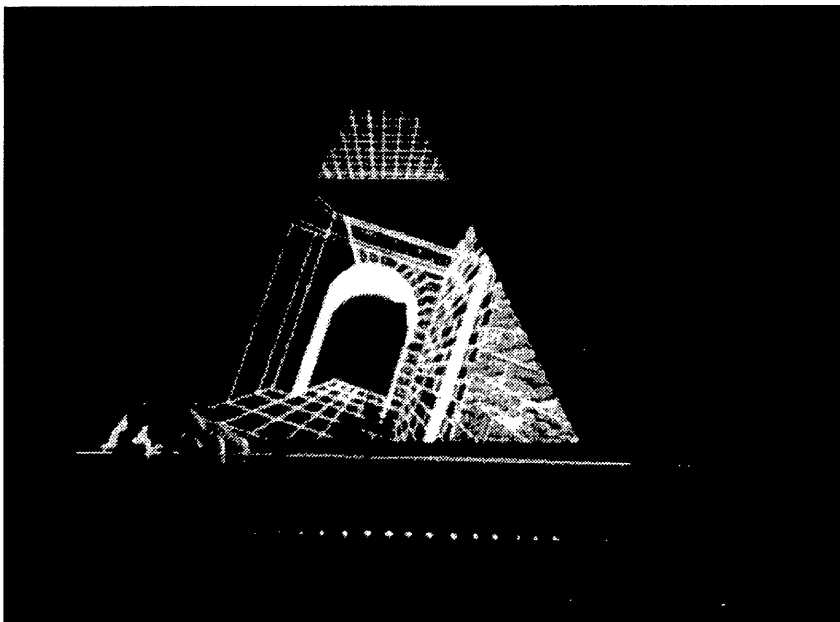
Mi tesz egy műalkotást hatásossá? A színpadi kép – melyet a szituáció teremt és tart fenn, ám állandó konfliktusban van a színház valóságával, és olyan előre meg nem határozható tényezőktől függ, mint a technika és a gépek, fény és hang, a színész mulandó munkájáról (mint protagonista) nem is beszélve – minden egyes néző személyes tulajdona marad, csupán az ő emlékezetében él tovább. A szobrok, festmények és installációk, melyek – hacsak nem a karnaki templom domborműveiről van szó – bárhol kiállíthatók ugyan, ám múzeumokban és könyvekben ellenőrizhetők, visszakereshetők. És csupán kevés éli túl közülük a változást: Picasso *Békepor* című képe elveszti költőiségét, ha színházi díszletté lesz, a színházi prospektusok pedig a galériák megvilágításában egyszerű előírássá zsugorodnak: átjárót képeznek a művészet és a kereskedelem senkiföldje között. Abban a világban, mely a szuper- és a mega- előtagok uralnak, a teátralitás mint túlélési kísérlet jelenik meg. Ennek elemi példája, hogy a vita és a disputa „Kínpaddá”, teátrális „ellenvetéssé” degradálódik. Az egyszerűnek „lila tehén”-ként kell megjelennie, a házasságnak pedig stúdióban kell köttetnie. Így válik az intim szertartás (a „-privát színház”) milliók televíziós játékává.

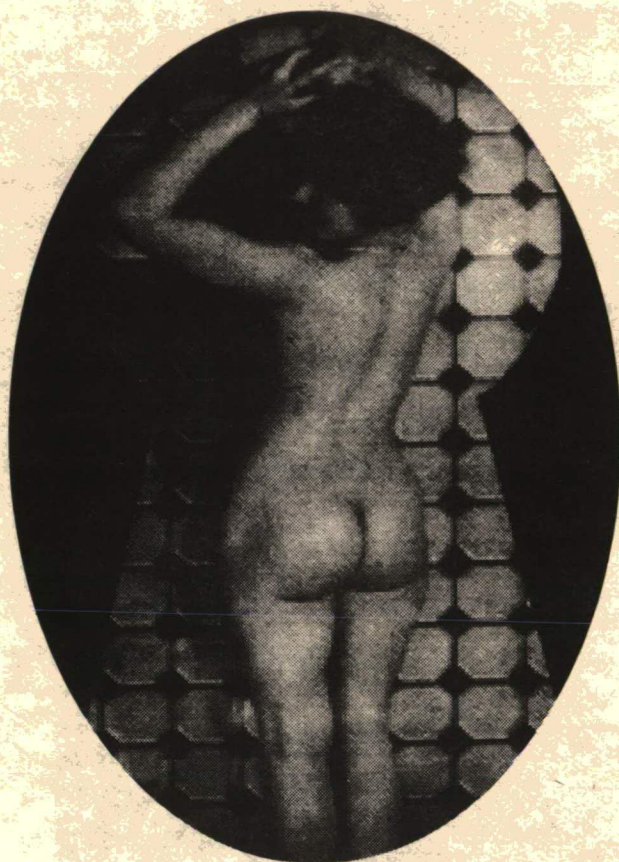
Két utólagos megjegyzés

A nagy gesztusok kívülrekedtek a színházon, áttevődtek a hétköznapiakba, egy kissé mindig idegnek, egy parányit mindig tolaakodóak.

A színházban a szélesre tárt ajtó idejét éljük: a napvilágnál a kisugárzás, mely a színpadképnek szcenikát kölcsönzött, meghátrál, maradnak a kulisszák, melyek durva anyagszerűsége nem tűr semmiféle titkot, vászon, fonérlemez és festék, a minden titkot nélkülöző anyag.

fordította Tencz Beáta





A KÖNYV

FELIX PHILLIPP INGOLD

MALLARMÉ az *Heroidade* írása (1864-1867) idején – e színpadi szövegnek nem szavakból, hanem szándékokból kellett „szenzációk” versbe szedett szerkezetévé felépülnie – fudamentális alkotói válságba került, s ezen keresztül váratlanul „az esztétika legtisztább gleccserei”-hez vezető járatokra talált, ezután évtizedeken keresztül – egészen haláláig – egy csodálatos művön dolgozott, melyet ő, bizonyára a biblia nyomán, egyszerűen „A Könyv”-nek nevezett, mely azonban a koncepció fázisán túl sohasem realizálódott. Ismételten új és új, semmiképp sem ellentmondásmentes szándéknyilatkozatokkal kívánta Mallarmé „A Könyv”-et egy kozmikus szövegépítészeti modelljeként elfogadtatni, miközben a művet, aminek ebből létre kellett volna jönnie, az idők folyamán az egyre terbélyesedő tervezet meg az azzal összefüggésben álló teoretikus képződmények és fantazmagóriák elfedték, lassanként teljesen kiszorították, s az végül a semmi imaginárius státuszában rögzült, úgy, hogy a megelőlegezett – „kívánó” – kommentár a meg nem írott – „hiányzó” – művet egyidejűleg megszüntetni és pótolni tudta. A műkommentár egy kommentárművé lett, mely semmi mást, mint saját hiányát, ezáltal egyenesen – mű és kommentár semmisségét tudta bizonyítani. „A Könyv” keletkezését – ami itt akadályoztatását jelenti – Mallarmé számos levélben, poétikai töredékben és jegyzetben, s végül a röviddel halála előtt *Divigations* (1887) címen megjelentetett szövegekben is gondosan, csaknem pedánsan dokumentálta, s tulajdonképpen csak csodálkozhatunk, hogy önálló publikáció zárt formájában csak most váltak hozzáférhetővé ezek a szétszóródott anyagok Henri Meschonics¹ fáradozásainak köszönhetően.

„A Könyv”-et Mallarmé kezdet és vég nélküli műként, organikusan „létező”, s ugyanakkor architektonikusan „megcsinált”, „a betűk totális kibontakozása” által önmagát természet és kultúra demarkációs vonalán szakadatlan keletkezésben konstruáló szöveggé, s végül mint egy maradéktalanul nyelvivé tett és a nyelv erejével hallgatásra – existenciára – ítélt világot gondolta el, melyben a történet pusztá (mert csupán virtuális) jelenné fut össze – „egyetlen” sokszólamú könyvként, melyhez képest „minden egyéb megkülönböztetett” lenne, mert minden egyéb már eleve arra határozatott, hogy önmagát beteljesítve benne végződjön. Mert „végső soron úgy áll, hogy minden a világon csak azért létezik, hogy egy könyvben végződjék”.

„A Könyv” implikálja a külső eltűnését a semmi fehérségében, miáltal megerősíti önmagát, s eközben önmagát tagadja is; mert ezen „egyetlen” mű „egyetlen” igazsága – örökké folytatódva – a semmi, aminek realitása, miképp az *Un coup de dés jamais nabolira le hasard*-ban áll, egyedül a szó helyén adott: „RIEN /NAURA EU LIEU/ QUE LE LIEU”. Mivel „A Könyv” – „architektonikus és tervezett”, „személytelen és élő”, ahogy (elgondolva) van – minden elképzelhető könyv summázatát tartalmazza, s mivel, mint a nagy (vagy tiszta) – még megíratlan – mű egyúttal kizárja a világot is, melynek totalitásával identikus (ahogy a véletlent is kizárja, amennyiben mint szükségszerűt ismeri el), az embernek is, mint a történet szubjektumának és a történetek szerzőjének kizártnak kell maradnia, eltűnése feltételévé lesz annak, hogy a mű egyáltalán létrejöhessen és fennállhasson. „Azt hiszem”, mondja Mallarmé egy körkérdés megválaszolásakor, „hogy mindez a természetben oly módon van írásosan lefektetve, hogy csak azok húnyhatnak szemet ez előtt, akiknek semmit sem látni érdekében áll: ez a mű itt van, mindenki próbálkozott vele, anélkül, hogy tudatában lett volna; nincs az a zseni és nincs az a paprikajancsi, aki tudtán kívül ne érzett volna rá egy-egy vonására”. Ha tehát egy szerző az egyetlen világkönyvön munkálkodik, az „tudtán kívül” történik; az embernek *nincs része ebben*, hanem „anélkül, hogy tudatában lenne”, már eleve *része ennek*. A szerző a műnek nem

elé- vagy fölérendeltje, nem teremti azt, sokkal inkább a mű teremti szerzőjét, s az oly mértékben tartozik a műhöz, amennyire abban megsemmisül – a legtöbb, amit elérhet, hogy neve a művel identikussá lesz. A mű határozza meg a szerzőség autoritásfogyatkozását, többé nem a szerzőnek, hanem a nyelvnek kell a mondást birtokolnia, mégpedig egy hagyományos jelentésen túli mondást, egy olyan mondást, melynek igazsága azon alapul, hogy érthetetlen ugyan, önmagában azonban mégis mélyértelmű marad. „A véletlen”, hangsúlyozza Mallarmé már egy 1866-ban Coppée-hez írt levélben, „nem hat a versre. Többen közülünk elértük ezt, és azt gondolom, hogy e teljességgel behatárolt soroknál pillantásunknak mindenekelőtt arra kell irányulnia, hogy a költeményben az önmaguk számára elegendő szavak semmiféle külső benyomást ne fogadjanak magukba többé, s addig tükröződjenek egymásban, míg minden egyéni színezet nélkül jelennek meg, s egy skála mozgó átjáróivá válnak”. Így értelmezve magának a nyelvnek kell „re-prezentálnia, amit a szó jelenléte elveszít, miközben nyelvvé válik”. (H. - J. Frey)

Ahol a szavak csak mint „önmaguknál” – érzéki minőségükben mint írásjeleknél, hangtesteknél – többek lesznek felfoghatóvá, ott a szerző elveszti „diskurzust megalapozó funkcióját” (Foucault), az alkotó „kezdeményezés a nyelvre marad”, melynek autopoétikai dinamikája minden auktoriális szándékot semlegesít. Ennek alapján „A Könyv” – a jövő irodalma – egy szerző nélküli anonim mű lenne, amelynek nincs szüksége személyes képviselőre és kézjegyre; egy már régóta az objektumok világába írott mű, mely azonban egyszerre el is határolódik e világtól, amennyiben azt, akárcsak magát, tagadja; egy olyan mű tehát, ami a valóságosság státuszát pusztán hiányában nyeri el: ez az és annyiban létezik, hogy magát léteben saját negativitásával gátolja. Következésképpen „A Könyv” – „a semmi” tárgy nélküli „pompája” – csak redukcióval és eliminációval teljesezhet ki, nem pedig teremtés által, legyen az bármilyen természetű: „Pontosan ezt figyeltem meg magamon – művem csakis megsemmisítés által hoztam létre, s minden megszerzett igazság csak egy benyomás elvesztése által született, miután az felvillant, felemészthető és szabadabbá tett mélységeinek köszönhetően megengedte számomra, hogy beljebb hatoljak az abszolút mélység érzékelésébe. A rombolás volt az én Beatrice-m”.

A rombolás ezen kreatív folyamata alól a szerző empirikus énje sem mentesül – az önfeloldódás öngyilkos aktusában eliminálódik, s a mű abszolút énje, mint saját negativitása helyettesíti. „De ez az eredmény, barátom, semmiképp sem tölt el büszkeséggel, sokkal inkább szomorúvá tesz”, írja Mallarmé Lefébvre-hez. „Mert mindez nem képességeim normális kibontakozása alapján vált elérhetővé, hanem önmagam lerombolásának bűnös és izgatott, sátánisztikus és könnyű útján, ami nem az erőt, hanem azt az érzékenységet hozta létre, melyáltal kényszerűen erre a pontra jutottam. Személyesen semmilyen érdemeim nincsenek, s a (természettörvények lassúságának megvetése miatt érzett) lelki ismeretfurdalás elhárítása céljából szívesen húzódok vissza a személytelenségbe...”

A szerző eltűnése és ennek függvényében a mű abszolútként való tételezése nem utolsósorban az olvasó funkciójának radikális újraértelmezését is megköveteli, aki, mivel a szerző nem kérdezhető ki többé egy meghatározott kijelentésre vonatkozóan, s mivel a műhöz nem rendelhető többé egy meghatározható jelentés, úgy látja, hogy a szokásos kommunikációs összefüggésen kívülre helyezték. „Az elszemélytelenített könyv, amennyiben az ember szerzőként elválasztja tőle magát”, nem tart többé igényt, mondja Mallarmé, „az olvasó közeledésére sem”. A referencia nélküli mű nem célozhatja meg a hatást, sokkal inkább – ritmikus („vibráló”) mozgásként – önmagát hatja át folyamatos keletkezésében; identikus marad azzal, amit „állít” és „jelent”, „betemetett értelmének” azonban – annak, ami potenciálisan túlmutat a szövegen – az olvasás „kétségbeesett gyakorlata” által kell szabadabbá (nem megerősítetté, pusztán felfedetté) válnia. Következésképp az olvasó elveszti interpretátori funkcióját, a mű médiumává lesz, s az benne és általa nyer értelmet. Ezen értelem létrejövetelében azonban a műnek éppoly kevés része van, mint a szerzőnek: Mallarmé „Könyve” elutasítja az általa létrehozott hermeneutikus vágyat, amennyiben az saját hiánya miatt „gorombán” fogyatékosnak láttatja magát, s ugyanakkor hermetikusan elzárkózik. Ki – vagy mi – beszél hát ebből a semmit sem mondó és semmit el nem hallgató „Könyvből”? Ez (ahogy Michel Foucault a *Les mots et les choses*-ban kifejtette) maga a szó az ő magányában, törékeny lebegésében, semmijében – következésképpen nem a szó jelentése, hanem rejtélyes és kétes léte. Mallarmé különféle megfogalmazásban, többször kifejtette, hogy számára jelenidejű időfogalom nem létezik; hogy a jelent „az interregnum egy típusaként” kell felfogni, „amibe a költőnek nem szabad beleártania magát”; hogy ő, Mallarmé, senkinek – „saját magának” sem – kíván kortársa lenni: „... nem, nincs jelen – semmilyen jelen nem exisztál”. Amit Mal-

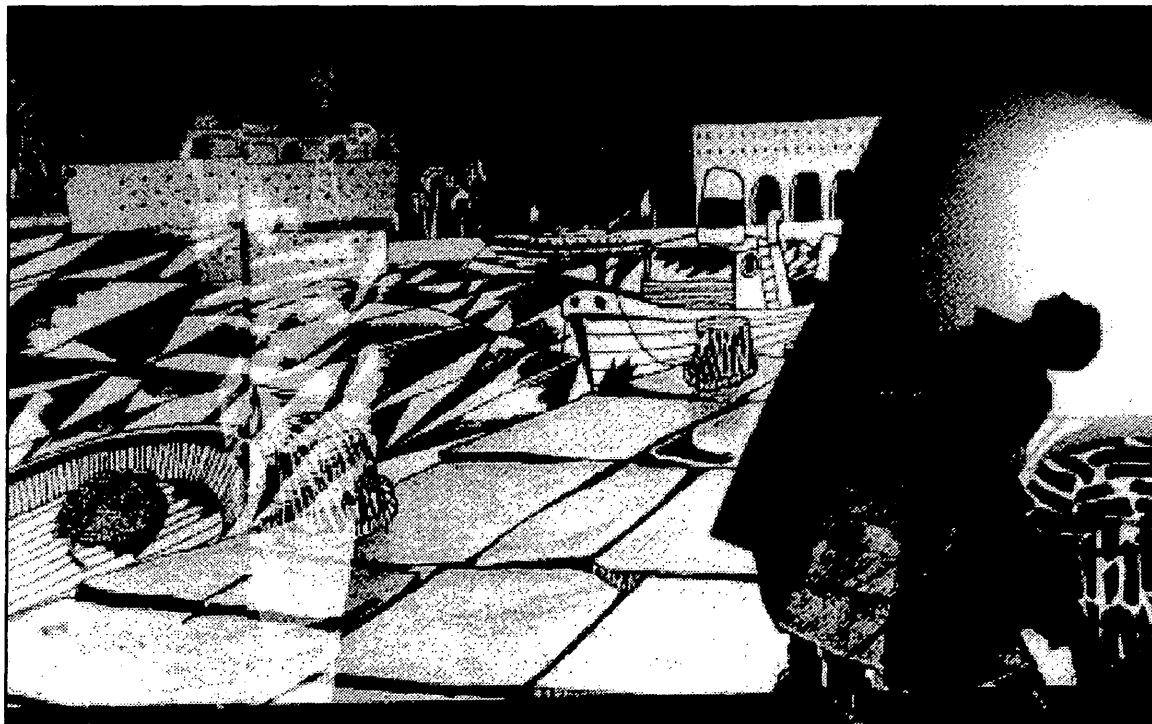
larmé tagad, az helyesen értve A „Könyv”-ön kívüli – történeti – jelen; és azért tagadja ezt, mert a jelen a mű egészen más természetű jelene számára kell fenntartani, ami a mű hiánya által konstituálódik. „A Könyv” megjelenésével Mallarmé szerint egy új, történelem utáni idő kezdődne el, mely akárcsak az új irodalom, független lenne a linearitásként, kauzalitásként, progresszivitásként meghatározott történelemtől, egy aperspektivikus idő, „helyenként előresiető, máshol visszaemlékező, a jövőhöz és a múlthoz tartozó...”

Ennek alapján a történelemnek többé nem a könyvek „hamis jelenidejűségében” kell raktározódnia, hanem „A Könyv” által definitíven meg kell szűnnie; az egyetlen „Könyv” realizálása csak akkor lesz lehetséges, ha minden könyv csukva lesz, csak ezután válthatja fel a történelmi egzisztencia „hamis jelenidejűségét” is egy történelmen túli, permanens keletkezésben levő, abszolút jelen.

A szerző eltűnése és a mű anyagtalanítása, a destrukció, mint teremtő princípia, művész-szöveg és világ-szöveg azonosítása, a keletkezés elsődlegessége az akarással szemben, a paradoxon gondolkodási formaként és a véletlen szükségszerűségként való felértékelése, a hermeneutika elhárítása egy új hermetizmus által, a szubjektum és a történelem meghaladása – mindaz, mit Mallarmé több, mint száz évvel ezelőtt „A Könyv”-re vonatkozólag posztulált, ma a „posztmodern tudás” közkinccse, és (mindenkor részleges) megerősítésre talál úgy a „szimuláció” és az „immateriális” esztétikai teóriáiban, mint a „rhizomatikában”, a „dekonstrukcionizmusban, a katasztrófateóriában” vagy az „önorganizációs tanban”. Ezen szempont alapján a történelmen túli irodalom mallarmé-i terve, melynek referencia nélküli „fogalmaival” „a modern igazi kultuszát” kellett megalapoznia, új aktualitást nyer.

fordította: Aradi László

1 Stéphane Mallarmé, *Écrits sur le Livre*. choix des textes, présenté par Henri Meschonnic, Paris 1986.



SZELLEMKÉP



1072, Budapest, Dob utca 20. II. 25. tel: 121-3637



AETAS

SZÉCSI GÁBOR: A történelmi megismerés alapjairól

SZÉKES FERENC: A Jagelló-kori rendiség kutatása
a két világháború között.

SZÓOS ISTVÁN: Kísérlet a magyar nyelvű diplomatika
megismerésére – Horváth István

TOMKA BÉLA: A totalitarizmuselméletről
az „új társadalomtörténet”-ig

CZOCI GÁBOR-SZABÓ GÁBOR-ZSINKA LÁSZLÓ: Változások a
magyar város- és településrendszerekben 1784-1910 között.

Feminizmus és történetírás – Beszélgetés Susan
Arpaddal

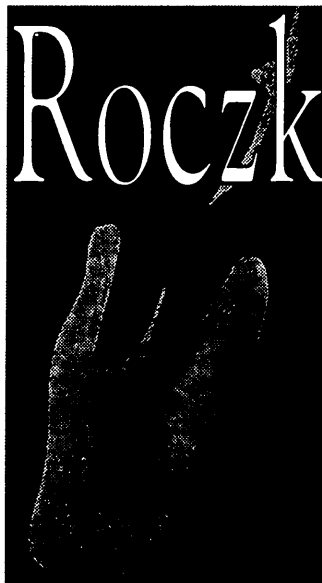
JOAN KELLY-CADOL: A német társadalmi viszonyai

SANDRA HARDING: Episztemológiai kérdések

Történetírás Nagy-Britanniában – Beszélgetés R. J. W.
Evansszel

Az AETAS körkérdése a magyar történettudomány
szerkezetéről és intézményrendszeréről

Roczkov Galéria



1061 Budapest, Andrássy út 1.
Tel/Fax: 268-0026

botond
kopasz tamás
mata attila
milorad krstic
wahorn andrás

gond

Filozófiai Esszéfolióirat

Főszerkesztő:
Vajda Mihály

A szerkesztőség címe:
Debrecen Egyetem tér 1.

POMPEJI

1994/1-2.

SZÁMÁNAK TARTALMÁBÓL

HÁSZ RÓBERT
LATZKOVITS MIKLÓS
PODMANICZKY SZILÁRD
prózái

MÉHES KÁROLY
JUHÁSZ ANIKÓ
EMBER LILI
versei

EGYED PÉTER
BALOG IVÁN
esszéi

„Miből lesz a szubjektum”
M. FOUCAULT, J. KRISTEVA, M. BLANCHOT,
G. DELEUZE

Kapható az ország nagyobb könyvesboltjaiban
ill. a szerkesztőség címén
6722 Szeged
PETŐFI S. SGT. 30-34.

EX

Symposion

irodalom művészet filozófia reflexió



Lettre

1994. nyár

internationale

ANTHONY BURGESS
UMBERTO ECO
FEHÉR FERENC
HELLER ÁGNES
ERIC HOBSBAW
KERTÉSZ IMRE
MILAN KUNDERA
LENGYEL PÉTER
LIGETI GYÖRGY
TONI MORRISON
SALMAN RUSHDIE
VITÁNYI IVÁN

Szerkesztők:

Kertész Éva, Antónia J. Lénka, Mihályi Gábor

A HBF ÉS A SENSEI DOJO 15. NEMZETKÖZI SAMURAI EDZŐTÁBORA

GYERMEKEK ÉS FELNÖTTEK RÉSZÉRE

Balatonlellén a Gyöngyvirág Panzióban
1994. július 9-július 17-ig

JELENTKEZÉS LEVÉLBEN:
SZÉPVÖLGYI GÉZA CTD CÍMÉN

1066 Budapest Dessewffy utca 5/2.
Tel/Fax: 36-1-269-5511



**A MASZK (MAGYARORSZÁGI ALTERNATÍV SZÍNHÁZI KÖZPONT) EGYESÜLET
KÖVETKEZŐ PROGRAMJA:**

THEALTER INTERNATIONAL 1994 - SZEGED

AKADÉMIA: JÚLIUS 12-20., FESZTIVÁL: JÚLIUS 20-26.

A MASZK (MAGYARORSZÁGI ALTERNATÍV SZÍNHÁZI KÖZPONT) EGYESÜLET FESZTIVÁL-PROGRAMJA, A SZEGEDI SZÍNHÁZI PÁHOLY
KÖZREMŰKÖDÉSÉVEL, A SZEGEDI SZABADTÉRI JÁTEKOK TÁMOGATÁSÁVAL

Az elmúlt három évben megrendezett Szabad Színházak Nemzetközi Találkozóját követően a MASZK és a Páholy tagsága elhatározta, hogy új koncepcióval, új névvel, és új köntösbe öltöztetve rendezi meg immáron hagyományossá vált nyári színházi fesztivál-programját.

THEALTER: a Másik (Ember) Színház, Színpad-Oltár, a Harmadik Színház, az Alternatív Színház Fesztiválja; találkozás, ünnep. Nem az „izgalmasat”, az „újat”, nem azokat a színházakat keressük és hívtuk/hívjuk meg, melyeket csak elfelejteni vagy megmagyarázni lehet.

A THEALTER programjainak két fő pillére az Akadémiai rész, illetve a Fesztivál.

➔ Az Akadémia keretein belül a Fesztivált megelőzően - július 12 és 20 között - a szakmai érdeklődők két műhelymunkán vehetnek részt, Csetneki Gábor, valamint Enzo Cozzi (Olaszország) vezetésével. A csoportonként kb. 15 résztvevő napi 6-9 órás foglalkozásokon „tesiközpontú” tréningmunkát végezhet. Részletes leírást illetve a jelentkezési lapokat is a mellékelt, ingyen feladható levelezőlapokon lehet igényelni. A részvételi díj csak a szállásköltséget fedezi!

➔ A Fesztivál tematikájának kidolgozásakor velődött fel a gondolat, hogy - megtartva az eddigi hagyományokat, (s még nagyobb szigorral), csak a legjobbnak tartott magyar csoportokat hívjuk meg - a fesztivál külföldi fellépőit idén a Balkán országaiból válogassuk ki. A Vajdaságtól Görögorszáig kezdünk el kutatni. Amit találunk: a szétrobbant kultúrák ellenében-velük megszülető új színházak, és az ezektől függetlenül folytatódó hagyományok. Felfedezetlen tájak, nevelésé- sen szegényes ismeretanyag és kapcsolatrendszer a térség színházaival.

Szeged olyan találkozási pont lesz számukra is, ahol újból természetes együttlétben lehetnek egymással, és lehetünk velük. És itt lesznek azok is, akik már hosszabb-rövidebb idő óta külföldön dolgoznak (például a vajdasági születésű Nagy József világhírű társulata, a Jel Színház, vagy a Szarajevóból menekült színészekből álló, szintén Franciaországban működő Tetovált Színház). Láthatóak lesznek a török színház hagyományos műfajai is, a Karagöz és a Meddah, vagy az a bolgár avantgarde csoport, mely néptáncra alapozva hozott létre radikálisan új - és jól megszólaltatott - színházi nyelvet.

➔ A THEALTER harmadik része a „minden más”: a körülbelül húsz fellépő csoport előadásain túl kiállítások, filmvetítések, sok koncert (csak példaként említve Andreas Georgiou görög zenész egyedülálló koncertjeit éjszakánként a Zsinagógában), valamint megannyi más kísérőprogram kínál reggeltől-estig életeli színházi teret az ide látogatóknak.

Tehát: Szeged, Nyár, Színház, Fesztivál, THEALTER!

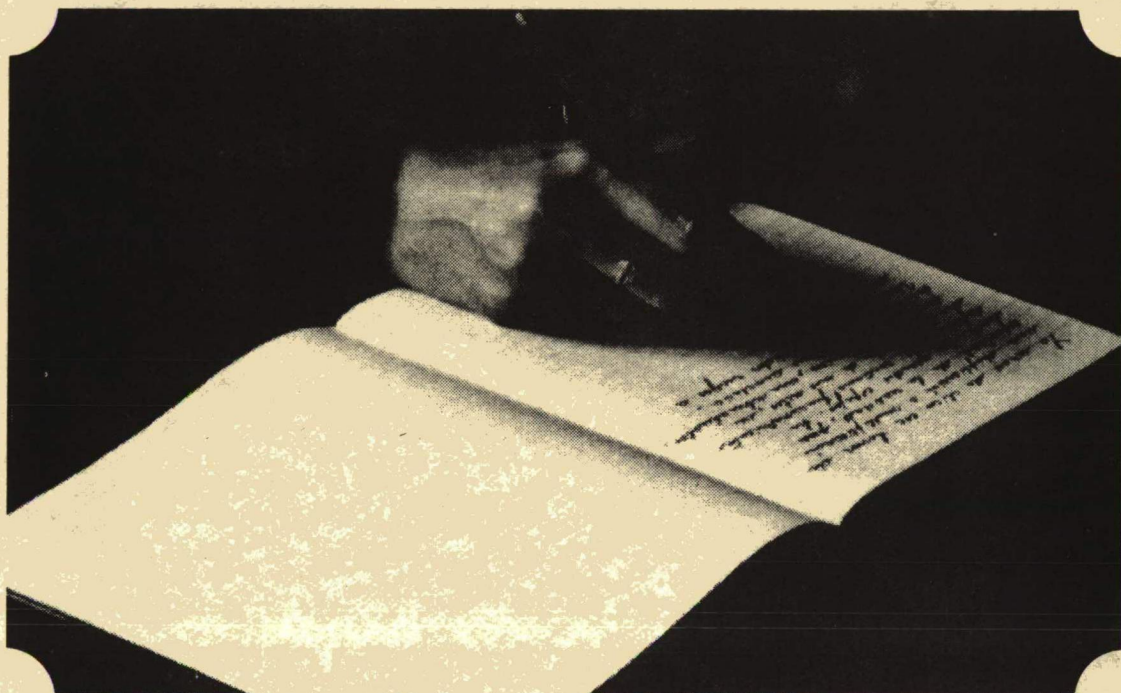
Részletes információk kérhetők: MASZK, 6701 Szeged, Pf.: 905; Telefon és fax: (62) 310-011/4005 mell.; Fax: 310-412

A MASZK Egyesületet 1991 őszén alakult.

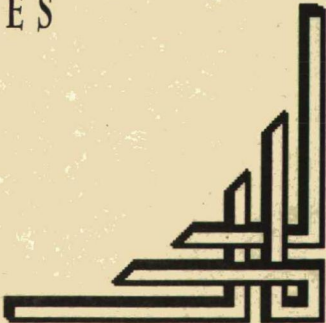
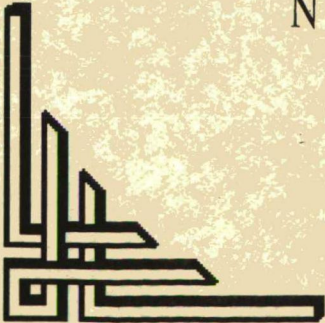
Programjai: EXSTASIS (vendégjátékok), PROSPERO Könyvek (színházi szakkönyvkiadás), THEALTER (ami most lesz)



CHIRON KIADÓ ÉS TIPOGRÁFIAI BT.



KÖNYV ÉS FOLYÓIRAT KIADÁS
KIADÓI SZERKESZTÉS
TIPOGRÁFIA
NYOMDAI ELŐKÉSZÍTÉS
PRECIZITÁS
SZAKÉRTELEM



BUDAPEST
TEL: 2155-654
SZEGED
TEL: 62-474-606



130,-Ft